ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 2

«Всему свой час»

Режиссеры Ирина Калинина и Михаил Литвяков

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑АСТАФЬЕВ. ПОСЛЕДНИЙ ФИЛЬМ. ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН ПРЕДЧУВСТВИЕ УХОДА НЕ БЫЛО ОТКРЫТО В ЧАС СЪЕМКИ НИКОМУ. НО ОНО БЫЛО ОЧЕВИДНО СУДЬБЕ И ВРЕМЕНИ. *ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ* **❑«H STORY»: ХИРОСИМА, ЛЮБОВЬ... МОЖЕТ БЫТЬ, АЛЕНУ РЕНЕ БЫЛО ПРОЩЕ — ОН НЕ РОДИЛСЯ В ХИРОСИМЕ.** *НИНА ЦЫРКУН* **❑«АПРЕЛЬ» — МАЛЕНЬКАЯ ОТТЕПЕЛЬ ЭТО КИНО СМОТРИТ В СЕГОДНЯШНЮЮ ЧЕРНОТУ ЧЕРЕЗ СВЕТЛЫЕ ОЧКИ.** *ЕКАТЕРИНА БАРАБАШ* **❑НА ПОВОДУ У ГЕОПОЛИТИКИ НЫНЧЕ И ИСТОРИЯ-ТО ИНТЕРЕСУЕТ НАС ЛИШЬ В ТОЙ СТЕПЕНИ, В КАКОЙ ОНА — РЕЗУЛЬТАТ ГЕОПОЛИТИЧЕСКИХ ЗАГОВОРОВ И ИНТРИГ.** *АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ* **❑ИСКУССТВО-ПОЛИГЛОТ Я С УДОВОЛЬСТВИЕМ БЫЛ БЫ ЖИВОПИСЦЕМ. ИЛИ КОМПОЗИТОРОМ. УЖЕ СОБИРАЛСЯ УЙТИ В ИЛЛЮСТРАТОРЫ. А ТУТ ПОВЕЗЛО, ПОДВЕРНУЛАСЬ АНИМАЦИЯ...** *ИВАН МАКСИМОВ* **❑ВРАЖДЕБНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НИКАКОЕ КИНО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ТАКИМ ЖЕСТОКИМ, КАК КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА.** *КИМ КИ ДУК* **❑КИЕВ-2001: ПРОФИЛЬ «МОЛОДОСТИ» НАСИЛИЕ НА ЭКРАНЕ ДАЖЕ ПОМИМО АВТОРСКОЙ ВОЛИ — ТАК ЖЕСТКО РЕЗОНИРУЕТ В НАЧАЛЕ ВЕКА ВЕК МИНУВШИЙ...** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑CHAT.RU, ИЛИ ОБЕЩАНИЕ АФФЕКТА ЭТО РИСК. АВАНТЮРА. ПЕРЕПАД ТЕМПЕРАТУРЫ И ДАВЛЕНИЯ. СТИХИЯ, НЕ ПОДВЛАСТНАЯ НИКОМУ ИЗ НАС...** *CHITTI* **❑МИФЫ О РЕАЛЬНОСТИ У КИНО ЕСТЬ СВОЯ ФУНКЦИЯ — СКРАСИТЬ ЧЕЛОВЕКУ ЕГО ЖИЗНЬ.** *АЛЕКСАНДР МИТТА*

СОДЕРЖАНИЕ

РЕПЕРТУАР

5
ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ
И идет теплоход...
«Всему свой час», режиссеры Ирина Калинина, Михаил Литвяков

9
НИНА ЦЫРКУН
Далеко от Хиросимы
«H Story», режиссер Нобухиро Сува

12
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Цветы жизни-зла
«Моя звезда», режиссер Валеска Гризбах

15
ЕКАТЕРИНА БАРАБАШ
По прозвищу Апрель
«Апрель», режиссер Константин Мурзенко

18
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Небо в алмазах
«Апрель», режиссер Константин Мурзенко

КОММЕНТАРИИ

23
АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ
Трепет и ропот

28
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Фантастический реализм

ИМЕНА

33
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Иван Максимов — персонаж мультипликации

45
КИМ КИ ДУК
Насилие — концентрация боли
Интервью ведет Екатерина Мцитуридзе

РАЗБОРЫ

51
ЕЛЕНА СТИШОВА
Юность всегда права
МКФ «Молодость», Киев-2001

55
АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ:
«Сравнение не в нашу пользу»
Интервью ведет Нина Колбина
Председатель жюри о программе XXI студенческого фестиваля (ВГИК)

60
«Неформатное» кино в эпоху депрессухи
Вгиковцы о XXI студенческом фестивале

67
АЛЕКСЕЙ МУНИПОВ
Красный смех
«Королевская битва», режиссер Киндзи Фукасаку

74
МАРИНА АДАМОВИЧ
Не думай о «Мгновеньях» свысока...
Сравнительный анализ: Штирлиц — Джеймс Бонд

М Е D I A

87
ВАЛЕРИЙ ФОМИН
Острова культуры
О телеканале «Культура»

98
CHITTI
Правила пользования чатом, или О чистом аффекте общения
Web-опыт философа

О П Ы Т

105
АЛЕКСАНДР МИТТА
Оптимальная температура — 39,9°!
Беседу ведет Тамара Сергеева
Как делать «кассовое» кино

115
СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО
Таинство документа
Интервью ведет Зоя Кошелева
Проблемы современной документальной эстетики

П У Б Л И К А Ц И И

123
ЕВГЕНИЯ ЛИСОВСКАЯ
Предвоенный выпуск
ВГИК накануне войны

130
С.МЕДЫНСКИЙ
Километры памяти
ВГИК после войны

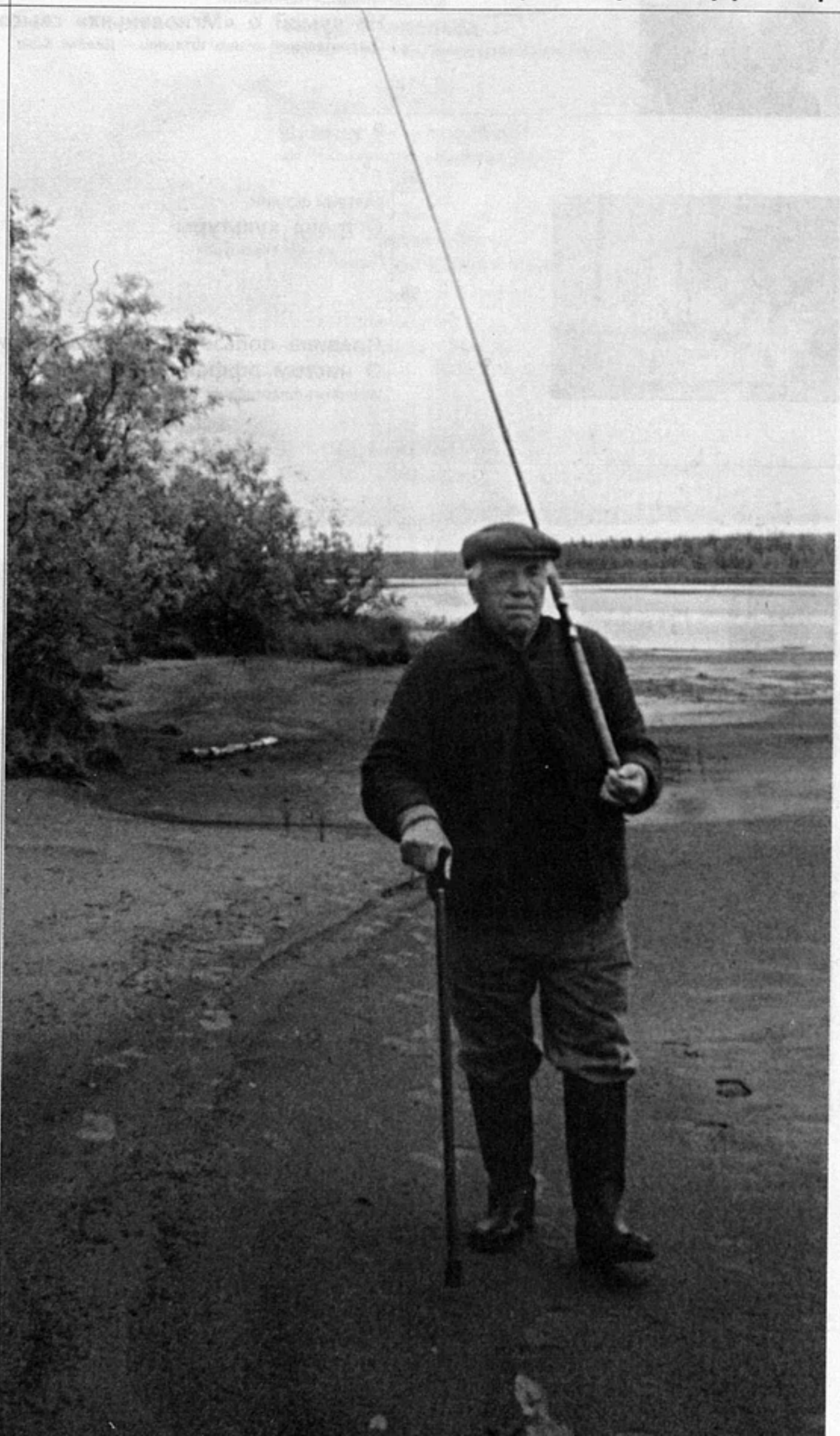
Ч Т Е Н И Е

151
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР
Мой трюк — режиссура

S U M M A R Y

175

Р Е П Е Р Т У А Р



«Всему свой час»,
режиссеры
И.Калинина,
М.Литвяков

ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ

И идет теплоход...

Видно, все теплоходы России отходят от своих пристаней под «Прощание славянки». И хоть всех родных людей возьми с собой на борт, чтобы ни с кем не прощаться, а грянет марш, пойдет шириться полоска воды, замашут с берега провожающие (не тебя, не тебя провожающие), и сердце все-таки взлетит и останется у горла, пока не прогремит последний аккорд. Похоже, в эту великую музыку вместились вся наша судьба и все наши вековые прощания, растворенные в тысячелетней крови.

Вот и теплоход «Александр Матросов» увозил Виктора Петровича Астафьева полтора года назад из Красноярска в родную его детскую Игарку под этот марш. И мы, зрители фильма «Всему свой час» об этой поездке, с горькой жадностью смотревшие его в ночном эфире российского телевизионного канала едва ли не сразу после известия о смерти писателя, слушали этот марш и глядели на зябко кутающуюся фигуру Виктора Петровича у борта с острой тоской и любовью подлиннно последнего прощания.

Ни Виктор Петрович, ни авторы Ирина Калинина и Михаил Литвяков, ни люди на теплоходе не знали того, что уже узнали мы. Они жили обычным порядком, и это чудо жизни под взглядом изменившей наше восприятие смерти казалось особенно полным и сильным. Теплоход шел по Стиксу и увозил в нашем сознании своего пассажира на Другой берег, «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконеч-

«Всему свой час»
Авторы сценария и режиссеры **И.Калинина, М.Литвяков**
Оператор **В.Донец**
Текст читает **К.Лавров**
МЦНКиТ «Кентавр»
Россия
2001

ная...». И всякое слово, взгляд, улыбка Виктора Петровича полнились новым смыслом и были неутоляюще кратки. И хотелось продлить, продлить каждое появление писателя, наглядеться на него в молчании, читая русскую «географию» его измученного и прекрасного лица, и наслушаться его воспоминаний.

Отрадно было видеть, как Астафьев с каждым поворотом реки словно молодел, светлел, распрямлялся. Река и память врачевали его, подсказывали ему счастливые страницы. И скоро уже являлся на экране известный нам по «Последнему поклону» дядя Вася Сорока. Известный-то известный, но тут все равно словно впервые увиденный в зеркале Виктора Петровича во всем блеске золотых зубов, галстуков, манер, гибельных «для женского полу» ухваток. А там и детдомовский купидон и карманник Женька Шорников с девичьими глазами и золотом кудрей, умевший, пока на него с умилением взирали жены игарских начальников, «стырить у них лапотник — и ваша не пляшет». А там просилась в кадр и чудная история о найденном рубле и фильме «Большой вальс», которую мы любили и в «Краже», и в «Последнем поклоне». И опять нельзя было надивиться, как ожесточенный сиротством и злом жизни мальчик обливается слезами над стократ для него более несчастной судьбой нарядных киношных героев.

Тут и авторы являлись в настоящем мастерстве, осветив игарский день этим «большим вальсом», под который и сегодня по тем же нищим улицам бегают те же по-прежнему нищие дети из облупившихся бараков и жизнь летит и стоит, как бесконечный день, озаренный одной этой все оправдывающей и благословляющей музыкой.

А я опять жалею, что так и не сбылась моя мечта. За без малого три десятка лет наших свиданий с Виктором Петровичем, всегда полных счастья и этих его блестящих рассказов-импровизаций, в которых оживал не только всякий персонаж, но и птицы, рыбы, цветы и деревья, я дивился слепоте наших кино- и телевизионных властей, которые не держали при нем камеру почаще. Тогда мы однажды догадались бы, что он был не только писатель. Он был обладатель древнего дара сказителя, дара устного слова, из которого росли скоморошина и былина, эпос и рассказ в первоначальном их смысле — от сердца к сердцу без посредства бумаги. А это дар редчайший, теперь стократ более редкий, чем писательский, и он, к сожалению, уходит вместе с природно-целостной жизнью, с глубинным естеством народной полноты, а с ним уходит что-то исконное, невозвратимо русское, чему нет восстановления. И сохрани мы это, мы уберегли бы не только лучшее, живейшее в Викторе Петровиче, что много объяснило бы в устройстве его дара, но и одну из тайн русского сердца и русского слова, которые письменным словом не ухватишь, как не ухватишь летучую воду.

Но вот Астафьев рассказывает на пароходе в фильме «Всему свой час». И какой в этих рассказах никуда не девавшийся в старике мальчик глядит! Тот Толя Мазов, который в «Краже» надрывал смехом живот своему несчастному другу Кандыбе, чтобы спасти от ожесточения запаленную душу забитого миром малого своего товарища, хотя и самому было не очень весело.

Но и тут ему чаще все-таки невесело. Ненадолго хватает светлых историй. И монологи Виктора Петровича печальны. Об игарском минувшем, о голоде, отчаянии детства, о лагерях и ссылках. И здесь тоже видно очень важное — откуда росла его отвага говорить с народом напрямик с одному ему в последние годы свойственной резкостью, за которую его часто корили, обвиняя чуть не в русофобии, как в свой час могли укорить Бунина и Пришвина, с тем же гневом говоривших о духовной смерти народа в революционном помрачении. Человек, так проживший, с этим самым народом все преодолевший и знающий законы преодоления изнутри, не может потакать злу ни в минувшем, ни тем более в настоящем и будущем. Подлинная любовь может быть гневна и даже жестока, когда речь идет о защите человеческого в забывающем себя человеке.

Это не суд («Родители дали мне жизнь. Отечество родное судьбу мне сотворило. Не судья я им»). Это всей жизнью осознанное понимание, как высок и прекрасен перед Богом может быть человек и как часто он оказывается недостоин своего небесного образа. Авторы часто снимают Астафьева крупно, и эти портреты прекрасны. Всякое обвинение в нарочитости писательского гнева или высокомерии художника в отношении к народу само собой отлетит, только взгляни на эти выкованные природой и жизнью черты, где каждая линия есте-

«Всему свой час»

ственна, как река на челе Родины, каждая складка закономерна, как след земной внутренней жизни, каждый взгляд обнимает все небеса, леса, реки и всякого человека. Это «автограф» прекрасной и во всякий час естественной, сопричастной жизни, ни на минуту не бывшей на особицу от Родины и потому так совпавшей с ней. Когда Виктор Петрович так замечательно рассказывает в кадре об утренней капле, которая дрожит на конце листа и с падением которой, кажется, обрушится мир, я невольно вздрагиваю: «Господи, удержи, удержи это лицо, потому что с его утратой так же обрушится мир!» Как чистая капля действительно удерживает землю, так удерживает мир всякий сильно и подлинно живущий человек. И надо только увидеть это, чтобы мир опомнился от бега, узнал себя в человеке и перекрестился в смятении: «Господи, куда это я и что со мной?»

Хорошо, что фильм не торопится, ритм его медлительный, он подчиняется течению речи писателя, ее покою и шири. И хорошо, что авторы не пропускают не только горькие и счастливые рассказы Астафьева, его глубокие обдуманные размышления о творчестве и мире, а и самые обыденные фразы, и мимолетные замечания о деревнях по дороге, о порогах, о птицах:

— Вон, смотрите, гуси летят... Все готовится к отлету...

— Нынче шишки много. Стоном будет стонать кедровый лес.

По тому, как при этом писатель глядит на птиц и лес, сразу видно, что он чувствует их сердцем, как и реку, рыбу, ягоду. Это все — его родимое. Он знал этот мир с колыбели и всегда был рыбак и охотник не для спорта, не для хищничества или забавы, а для прокорма, для спасения семейства, для выживания и тем был внутри этого живого мира. И река будто подставляется глазу писателя, радуется ему, выводит навстречу бедные села и становья, мужиков, баб, ребятишек — старинную, не торопящуюся за временем жизнь, которую он так знал, которую любил и с которой теперь прощается. А мы уже знаем — навсегда.

Авторы монтировали фильм, когда Виктор Петрович болел, болел тяжко, и они не обманывали ни себя, ни нас. Я не знаю, как принимался бы музыкальный рефрен этого фильма «Мы теперь уходим понемногу в ту страну, где тишь и благодать», когда бы фильм был показан по телевидению при жизни писателя, но случилось как случилось. Фильм был закончен, и писатель умер. Картина и полежать не успела, а сразу обратилась в горячее надгробное слово, и тема ухода прошла наше сердце насквозь в самую слышную, самую острую минуту, когда душу можно стронуть одним взглядом.

Когда Михаил Литвяков только задумывал фильм, он предполагал назвать его «Осень Патриарха». Осень человека и реки должны были сойтись в зрелой плодоносной полноте и щедрости, обнять друг друга и принять в себя и нас, как обнимает порой спелая, сильная жизнь, разом снимая все наши малые тревоги

и возвращая миру его божественную глубину. Но жизнь любит и умеет выступать соавтором, если мастер умеет ее слышать.

На экране в Астафьеве чувствовалась усталость, все шло на убыль, и мы, не сопротивляясь, не обманывая себя бодрыми возражениями, слушали, как художник с печалью свидетельствовал: «Моя рабочая путина кончилась. Все, что не осилил, уже не успею, потому что уже не хватит сил». Авторы услышали эту усталость первыми и определили в самом названии тень Екклесиаста — «Всему свой час». Время рождаться и время умирать, время искать и время терять... Виктор Петрович глядел с печалью, но мы знали, что он сделал все и больше того, ибо входил в великую русскую литературу без школы, без спрямляющей путь ее основателей дальней крови высоких родов и без генетической памяти — с одной только любовью к миру и волей жизни, с одной силой русской земной природы, ищущей выражения, прежде чем она окончательно уйдет. И он сказал об этой жизни во весь размах русского сердца, вознося высшее и не стыдясь низменного, что, по разумению идеологических фарисеев, стоило утаить, сказал с последней исповедной силой, которая дается великой верой и сознанием высокой правды, которая, может быть, только русской душе по-настоящему и ведома, а именно — что открывшийся в последней слабости человек слаб только перед Богом, но всесилен и неодолим перед людьми.

Больно слушать, когда старый художник говорит, что хороших книг стало больше, а человечество лучше не сделалось. То же у другого русского классика: «Толстой, Достоевский, Пушкин, вставайте, великие покойники, покажите, что у вас есть в свете нашего пожара и что у вас есть против него». И я не знал, чем утешить и ободрить Виктора Петровича. Вот разве тем, что лучшее, чем жива жизнь, благодаря великим художникам не теряется, а понемногу переходит в книги, и они становятся высшим человечеством, которым мы оправданы перед Богом. Как и сами страдающие художники становятся одним русским предстоянием за человека на небесах. Как хорошо догадывались прежние русские гении: нет нас, проходящих, — Горький, Шаляпин, Чехов, — а все это один бессмертный человек с разными именами. И вот они вымаливают слабеющее человечество, которое, как блудный сын, предпочитает потребительские пути, а как дойдет до края, то та же литература станет ему лучшим проводником по дороге Домой, к небесному Отцу. И среди этих опорных книг не последнее место будут занимать книги Астафьева.

В конце фильма писатель говорит прямо в камеру, не выбирая выражений, досадливые слова, что из-за этого киношного путешествия так и не успел побыть побольше один, не вслушался в себя, расточил сердце вместо желанного собирания. Может быть, в других обстоятельствах, несколько лет назад, мы и согласились бы с ним. Может быть, тогда и вправду его уединение дало бы бóльшие плоды, чем эти несколько неторопливых, но, в сущности, случайных разговоров на теплоходе, и отозвалось бы новыми золотыми словами в книгах, которые дороже всех изображений. Но сегодня мы с благодарностью кланяемся съемочной группе, взявшей на себя неблагодарный труд вглядывания в старого художника и провоцирования на воспоминания и долгие мысли о пережитом.

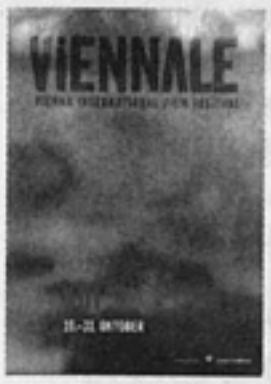
Предчувствие ухода не было открыто в час съемки никому из участников. Но оно было очевидно судьбе, русскому сердцу, времени и вело группу безошибочным путем, заставляя вглядеться в реку, как в реку жизни великого и уже неотменимого в судьбе России человека, и оставить нам важнейшее *завещание* не только в словах Виктора Петровича о необходимости хранения здоровой народной основы, которая при всех подтачиваниях еще жива и ждет спасения, но и в самом неторопливом строе этой долгой и мгновенной картины. Это завещание было в красоте реки, в настойчиво прощальных, все больше закатных небесах, в торжественном безмолвии лесов по берегам, в простоте неостановимой жизни по селам, в самом лице *старого мастера*, в его словах и в его молчании, говорившем более слов, как всегда говорит лицо, оплатившее мудрость тяжестью и правдой жизни.

Завещание подписано. Мы вступаем в наследство. Дай Бог не расточить!

Псков

НИНА ЦЫРКУН

Далеко от Хиросимы



ВЕНА-2001

Международный кинофестиваль в Вене известил гостей, что на этот раз будет проходить без своего привычного логотипа — летящего в небе самолета. После событий «черного сентября» в Америке эта картинка навевала бы мрачные ассоциации. Так что от эмблемы осталась только жизнеутверждающая буква V — знак победы, и она вполне отвечала духу Вьеннале. Хотя за победу как таковую особенной борьбы не велось, поскольку фестиваль не конкурсный, а панорамный, здесь торжествовало кино, главным образом, кино будущего, потому что основному жюри в Вене — ареопагу критиков, ФИПРЕССИ, предстояло оценивать первые, вторые и, в крайнем случае, третьи работы режиссеров. Жюри пришлось нелегко — программа была составлена на редкость успешно. Фаворитов, равноценных по художественным достоинствам, приходилось снимать с дистанции просто по формальным признакам — нелепо, к примеру, премировать режиссерский дебют, пусть и очень удачный, немолодого и очень знаменитого актера Эда Харриса («Поллок»); фильм «Помни» Кристофера Нолана уже собрал внушительную жатву призов... В итоге на финише на премию ФИПРЕССИ претендовали прежде всего три работы — немецкий фильм «Среди дня» (In den Tag hinein) Марии Шпет, французский «Тайм-аут» (L'emploi du temps) Лорана Кантета и японский «H Story», который в результате решено было не отмечать опять-таки

H Story

Автор сценария и режиссер Нобухиро Сува
Оператор Каролин Шампетье
Художник Сина Хаяси
Композитор Хараюки Судзуки
В ролях: Беатрис Далль, Коу Масида, Хироаки Умано, Нобухиро Сува и другие
Sunsent Cinema Works
Япония — Франция
2001

по формальной причине — это третий фильм молодого постановщика Нобухиро Сувы. Победила картина Марии Шпет, Лоран Кантет удостоился специального упоминания.

Вообще же одним из основных тематических сюжетов весьма разнообразного фестиваля, панорама которого включала и полную версию эпоса Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня», и ретроспективу среднеазиатского кино эпохи перестройки, и омаж звезде «Кинг Конга» (1933) и штрогеймовского «Свадебного марша» (1928) Фей Рей, прибывшей на фестиваль из-за океана, стала тема памяти, тесно связанная с экзистенциальными и художественными проблемами. Именно к ней обратились по меньшей мере три режиссера разных поколений, принадлежащих разным мирам и имеющим разный кинематографический опыт. Жан-Люк Годар в своей «Похвале любви»[1] обратился к роли памяти в формировании индивидуального сознания и сделал заключение о невозможности разделить личные воспоминания даже с очень близкими людьми. Кристофер Нолан, о фильме которого «Помни» (Memento) я писала в «Искусстве кино» (2001, №11), подробно исследовал процесс замещения реальной памяти фантомными напоминаниями. И, наконец, Нобухиро Сува, уроженец Хиросимы, поставил своеобразный римейк легендарной картины Алена Рене «Хиросима, любовь моя». О ней и поговорим.

Не будь Нобухиро Сува уроженцем Хиросимы, ему было бы непросто открещиваться от упреков в холодном интеллектуализме и чистом экспериментаторстве. Уже само название «H Story», навевающее ассоциации с нумерологическими экзерсисами Питера Гринуэя, звучит слишком изысканно и претенциозно. Но предъявлять такие претензии режиссеру, родившемуся в городе, ставшем ужасным символом атомной угрозы, под которой человечество прожило всю вторую половину XX века и которая сопроводила его и в век XXI, вряд ли кто решится. Правда, фильм отсылает в первую очередь не к реальным событиям, а к фильму же. «Хиросима, любовь моя» — по сценарию Маргерит Дюрас, поставленная Аленом Рене, — почти ровесница Нобухиро Сува (он родился в 1960-м, а фильм вышел годом раньше). В его картине молодой японский режиссер пытается поставить нечто вроде римейка французской ленты. Но эта задача — чистая условность. Фильм в фильме не будет поставлен, он только повод для размышлений о памяти и даже о самой возможности помнить. Любовная тема, которая жестко держала историю «Хиросимы», которая вообще заявляла фильм, открывавшийся страстным объятием, — здесь увядает, проходит лишь намеком. Можно ли вообще реконструировать чувства, которые, как предполагается, когда-то были, оживить ощущения событий, отдаленных от нас полувековой дистанцией? Можно ли отшелушить те наслоения, которые налипли на «голую правду», можем ли мы интимно воспринимать прошлое, происшедшее до нас, без нас; способны ли мы ощущать его достоверно; мыслимо освободить это прошлое от риз мифа, или мы обречены видеть его только в этой удобоваримой оболочке?

Главные герои «H Story» — режиссер (конечно, альтер-эго Нобухиро Сувы, которого он сам и играет), молодой, но знаменитый писатель (писатель по жизни Коу Масида тоже в роли самого себя) и французская актриса (Беатрис Далль опять же в роли самой себя) снимают в Хиросиме и, вопреки максиме Маргерит Дюрас («О Хиросиме нельзя говорить»), пробуют говорить о Хиросиме. Эту максиму подтверждая. Центральный эпизод фильма — съемки разговора с партнером за столиком в кафе, когда Актриса никак не может произнести ожидаемые от нее, в общем-то, простые слова. Тут не выручает профессионализм — погруженность в обстоятельства места не позволяет выехать за счет чистого ремесленного навыка. А написанный текст сопротивляется *непосредственности*. В свете этого эпизода начало картины — съемочный момент, который проходит в безмолвии, — не формальный трюк, а

[1] О фильме см. статью Николая Пальцева «Amo ergo sum» и интервью Жан-Люка Годара «Я люблю интригу» в «Искусстве кино», 2001, № 10. — *Прим. ред.*

та установка, которую режиссер использует вместо эротической сцены в фильме Рене: слова бессильны, слова излишни, слова мешают. Альтернатива словам — кадры кинохроники, тоже бессловесной и не взывающей к комментариям. Фигуры людей, бредущих сквозь мертвый город, следы на стене сожженной взрывом человеческой фигуры, документ, удостоверяющий, по слову Ролана Барта, «что видимое мною было». Ничего больше. Только то, что это было. Что и требовалось доказать.

В сущности, чувства реконструировать можно, точнее, их можно подставить на место тех, что имели место в некоем историческом прошлом. Рецепт известен — например, спустить на воду модель «Титаника» в натуральную величину или множество «титаников»-канонерок. И чувства хлынут.

Вопрос в другом: как вернуть веру в то, что прошлое было? Что оно не фикция? Вот в чем вопрос.

Фильм японского режиссера неожиданно актуализировался. Сразу же после катастрофических событий в Нью-Йорке и Вашингтоне заговорили о создании памятника сгинувшим «близнецам» и погибшим людям. Одним из первых отреагировал из Москвы не покладающий рук Зураб Церетели, предложивший соорудить монумент в дар американскому народу. Эммануэль Рива, игравшая француженку-режиссершу в «Хиросиме», ходит по музею, рассматривая фотографии на стенах. В «H Story» тоже есть эпизод в музее, куда Режиссер приводит Актрису, но нам показывают уже совсем другой музей — хранилище абстрактных форм, нагромождение каких-то алых кубов, пригодных для любого случая, готовых символизировать все что угодно. «Это дары скульпторов», — поясняет экскурсовод, юная девушка, бесцветным монотонным голосом отбарабанивающая сопроводительный текст. Актриса не выдерживает этой пытки бессмысленностью и быстро покидает гулкое пустое пространство, куда, похоже, никто и не заглядывает, даже случайный турист.

И что тогда может искусство? Оно входит в конфликт с ратификацией достоверности. Оно взывает к воображению, оно необоримо творит мифы. Владимир Набоков радовался, что Пушкин не дожил до эпохи фотографии, благодаря этому «Пушкин не состарился и никогда не должен носить это тяжелое сукно с причудливыми складками, эту мрачную одежду наших предков с маленьким черным галстуком и пристегивающимся воротничком». Благодаря этому каждый может сказать: «мой Пушкин». Благодаря этому мы вторую сотню лет пытаемся создать образ великого человека. В то же время существование Пушкина удостоверено документально — его стихами, романом «Евгений Онегин», изданным огромными тиражами. Чем можно удостоверить существование города, сожженного атомной бомбой, если на его месте вырос новый город? Хроникальными кадрами, да. Можно ли создать образ погибшего города?

Режиссер отказывается от замысла снять фильм о Хиросиме. Художественный фильм не получается. Может быть, Алену Рене было проще — он не родился в Хиросиме. И, кроме того, стрелки были ловко переведены на недавнюю и еще хорошо сохранившуюся в памяти реальность — там француженка-режиссерша, которая ставит фильм, вспоминает свою любовь к немецкому солдату во время оккупации. Там были неостывшие чувства. Там можно было произнести слова «моя Хиросима» — через любовь. И там не надо было доказывать, что вправду была война и была Хиросима.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

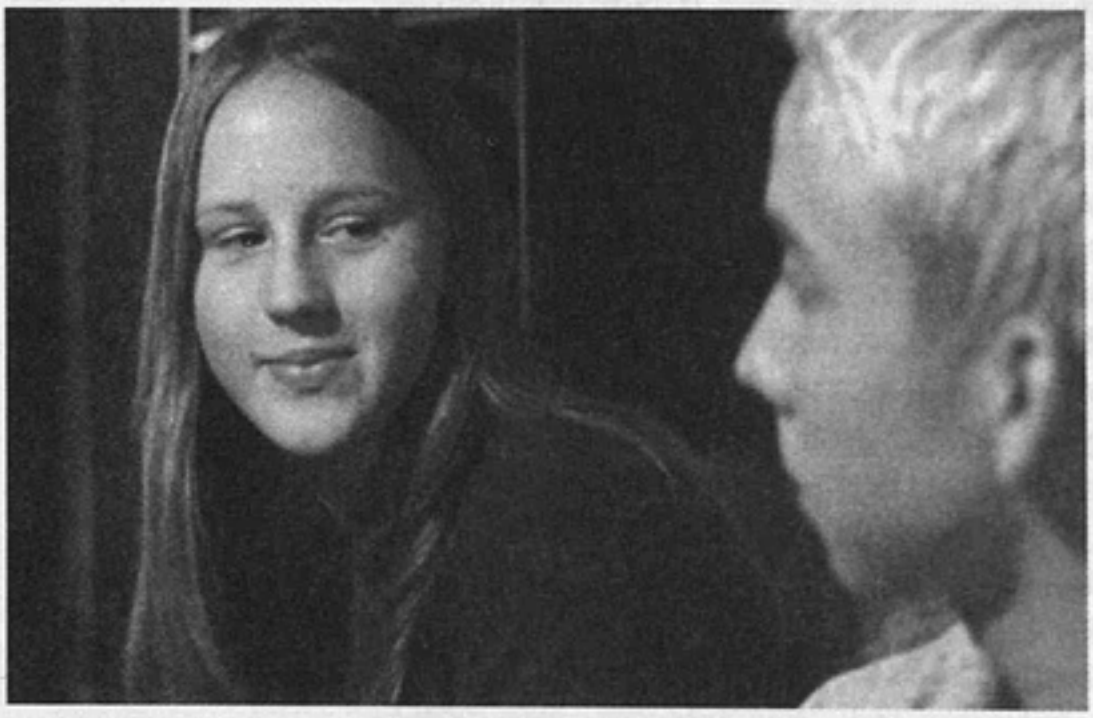
Цветы жизни-зла

ТУРИН-2001

Турин стар, импозантен, одет камнем с головы до ног и совсем не теплокровен на сторонний взгляд, но только на сторонний. По жизни и по сути он горяч, летом северный итальянский камень наверняка накален, да и поздней осенью, когда в Турине обыкновенно случается кинофестиваль, вдруг попадется на глаза неприметный, стиснутый домами газончик-оазис, а там сквозь траву и назло холодам одуванчики непонятно куда пробиваются. Torino Film Festival к сюжету туринского жизнеустройства впрямую причастен, он по мерке этого города сделан.

Внешне спокоен — не в том смысле, что чопорен, нисколько он не чопорен, однако и не эксцентричен вовсе. Но вот назовите мне другой фестиваль, который бы покончил с собой самовозгоранием. Не назовете.

А 19-й Туринский поступил именно так, и это не фигура речи. В последний фестивальный день случился пожар в кинотеатре «Репози», сеансы прервали, людей вывели на улицу, оттуда они и наблюдали за огненным столбом, который взвился на изрядную высоту. Горели фильмы на складе. Говорят, сгорела примерно половина. Нынешние фильмокопии пожароопасности не представляют, а старинные — очень даже. Возможно, сначала воспламенились раритеты из египетской



«Моя звезда» *(Mein Stern)*
Автор сценария и режиссер Валеска Гризбах
Оператор Бернхард Келлер
Художник Беатрис Шульц
В ролях: Николь Глэзер, Кристофер Шёпс, Моник Глэзер, Жанина Глэзер, Себастьян Ринка, Кристина Зандке-Лидинг
Filmakademie Wien при участии Konrad Wolf
Австрия — Германия
2001

ретроспективы, а уж под ее горячую руку попалось все остальное. Возможно, поддал адского жару трэш-хоррор-король Джордж Ромеро, чьи тринадцать фильмов на сундук воспетых им мертвяков сложились в special event, главный живец для туринского киномана (который, впрочем, понял, что ранняя Ромерова «Ночь живых мертвецов» по-прежнему других его фильмов живее). Все возможно. Единственное, что случайностью этот пожар не кажется. Он выглядел тонко рассчитанным спецэффектом, целью которого было оттенить достоинства обладателя главного и единственного (так жюри высказалось за лаконизм наградного листа) приза в большом конкурсе — австро-германской «Моей звезды». Валеска Гризбах, ее автор, в отличие от фестиваля, укротила внутренний огонь, удержала его взаперти, не дала вырваться из невозмутимой формы. Тем яростнее этот огонь клокотал за холодным — на взгляд — стеклом, переплавляя простую историю в кино, простодушное только с виду.

Главным героям «Моей звезды» по четырнадцать, их двое — Кристофер и Николь. Самые заурядные, ничем не примечательные, стандартно блондинистые по арийской мерке: у американцев это называется girl next door или, соответственно, boy. То есть мальчишка-девчонка из соседнего подъезда. Типичный «кекс», типичная «ватрушка», если переводить на язык лучшего в мире журнала «Yes!?». Кристофер помельче Николь будет, как в этом возрасте и положено: смазливенький пиноккио со вздернутым носом и оттопыренными ушами. Она же, напротив, крупноформатная, но в меру, с волосами до плеч и застенчивым румянцем во всю щеку. Короче, ребята из нашего двора, только двор не наш, а австрийский, и именно там не без умысла Гризбах все и начинает, наблюдая панорамирующей камерой за дворовой «бутылочкой» в австрийской версии (вместо стеклопосуды — игральная карта: ее передают друг другу губами, на вдохе; уронившие целуются) и как бы настаивая на обыкновенности всего, что ей интересно и важно. А интересно и важно ей — про отношения маленьких людей-растений, не комнатных, а дикорастущих цветов жизни, они же — цветы зла. Потому что не парниковым воздухом дышат, а студеным, потому что жизнь продувает их своим недружелюбием, испытывает одиночеством, которое они по мере сил пытаются одолеть во взаимном влечении, каковое становится способом жить и в самом себе содержит смысл: другой им неведом.

Эта коллизия и есть предмет для автора, ради нее Гризбах намеренно освобождает мальчика и девочку от всех или почти от всех прочих связей, не прописывая подробно фон со школой-семьей-улицей, что при ином раскладе было бы почти обязательно. Здесь же — нет, потому что эти двое, Кристофер и Николь, не в контрах, не на ножах со средой, как было когда-то в контрах с нею и на ножах наше «чучело» по имени Лена Бессольцева, за свою белую воронью масть расплатившееся по полной. Как ныне в контрах и на ножах «чучело» американское — смешная еврейская девчонка Энид, очкастая, крутобокая и кривоногая, из «Призрачного мира» Терри Цвигоффа, еще одного туринского конкурсанта. Энид не желает встраиваться и вписываться, настаивает на своей инаковости, отстаивает ее в бунте: режет правду в глаза, презирает одноклеточное житье-бытье папы-одиночки и водит дружбу с радикулитным торговцем старыми пластинками. На кулачках с миром и ребятки из конкурсных «Слез» корейца Им Сан Су, сработавшего острое детское питание по заокеанским рецептам: наркотики, тачки, драйвовый музон, трах-тибидох нон-стоп у одних и дефлорация, как белый парус на горизонте, у других.

У Гризбах же — никакой оппозиции социальным обстоятельствам, а только неучет: двое не учитывают их, не имеют их в виду, пребывают в отключке от них, от общего плана, который по этой причине оказывается и вне поле зрения камеры Бернхарда Келлера, предпочитающего средний и крупный. Что там за семья у Криса? Да бог весть. А служебные обязанности мамы Николь важны лишь в том смысле, что она, одна воспитывая дочек, трудится все больше в ночную смену — и для автора это отличный повод оставить мальчика и девочку наедине друг с другом разучивать взрослые роли.

Пришло время любить, настала цветения пора — и начинаются отношения: симпатия, влечение, предательство, отчаяние, разрыв, влечение, влечение, вле-

чение. Неловкая попытка играть в супружество обнаруживает неготовность ни к чему. Сюжетная канва банальна до оторопи: мальчик предложил девочке себя в мужском качестве бойфренда, та предложение приняла, была им разбужена, а после мальчиком предана, в отчаянии не отказала другому, чем уязвила обидчика, и, на девичью гордость наплевав, пришла к нему с повинной головой. Но самоценен здесь не сюжет, что в три слова укладывается, а качество взгляда, организующего эту невычурную историю в визуальное и смысловое целое.

«Моя звезда»

Взгляд прямой, на уровне глаз героев — и найденные Гризбах тинэйджеры этот испытующий взгляд выдерживают, как выдерживают и опасные зоны предусмотренного драматургией молчания, содержательного в своей длительности. В кадре мальчика с девочкой зовут так же, как и за кадром: они и по жизни Николь с Крисом, и такая документальность им в помощь. Камера почти репортажная, отважно приближенная чуть не вплотную, но как бы незаинтересованная: это та самая австрийская незаинтересованность, отстраненность наблюдателя при почти тактильном контакте взгляда и предмета — отстраненность какой била наотмашь «Пианистка», и не только она. Одна из туринских внеконкурсных программ предложила любопытствующим австрийский «Страх» — почти двадцатилетней давности фильм Герарда Каргла и отменного оператора Збигнева Рыбчинского. Там этот способ строить отношения между камерой и объектом реализован с наибольшей наглядностью, поскольку объект взят, что называется, в пределе: кровавый маньяк-убийца, совершающий свою последнюю одиссею, изживающий свои последние сутки в расправе над старухой, ее смазливой дочкой и обезноженным сыном-инвалидом. У Гризбах, напротив, коллизия намеренно «безударная», заурядная, какой бы то ни было экстремальный антураж отсутствует, а искра вышибается яркая, горячая. Ни капли вуайеризма недоброй памяти «Деток» с похотливым слюноотделением Лэрри Кларка прямо на объектив. Ни одной откровенной сцены, и вместе с тем — ощущение последней откровенности и прямоты. Очень правильное кино.

П О С Л Е С Л О В И Е

ЕКАТЕРИНА БАРАБАШ

По прозвищу Апрель

Российский постмодернистский кинодраматург Константин Мурзенко, известный сценариями картин «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» и «Мама, не горюй» попробовал себя на режиссерском поприще, сняв фильм с нежным названием «Апрель».

Апрель — «кликуха» главного героя, Пети, обитателя московских подворотен, только что отмотавшего очередной срок. Апрель попал между двух огней: с «ментурой» он, ясное дело, не дружит, а тут еще мафия наезжать начала — якобы, мол, Апрель стукач и ничего хорошего его на воле не ждет. Хитрый мафиози, прошедший, очевидно, неплохой курс психологии на нарах, указывает Апрелю на двоих молодых людей из криминалитета — они, дескать, тебя подставили. Вот тебе на всякий случай их фотографии, вот тебе на всякий случай пистолет, вот тебе на всякий случай четыре тысячи зеленых. Захочешь кокнуть их — никто слово против не скажет. Апрель понимает, что это натуральный «заказ», но что делать-то? Или он их — или они его. Все оказывается еще сложнее. Один из «заказанных», бизнесмен Володя, запутался со своими криминальными партнерами и вынужден спасать собственную шкуру, согласившись похитить из Дома ребенка парочку детей и переправить их за границу в качестве живого материала для пересадки органов. Дороги Апреля и Володи пересекаются совершенно неожиданно. Два несчастных, запутавшихся, «кинутых» дурачка.

О фильме «Апрель» см. также: М а н ц о в И. На пороге. — 2002, № 1.

Криминальная драма, пожалуй, на сегодня самый распространенный жанр в новом российском кино. Большинство режиссеров так и не хотят поверить, что зрителям обрыдли снесенные «магнумом» черепа, продажные менты и спецслужбы, фраера и феня, заполонившая экраны до такой степени, что впору ее объявлять литературным языком, а русский литературный — феней, по которой лишь падлы-интеллигенты ботают. Кстати, предыдущие фильмы Мурзенко, точнее, фильмы, снятые по его сценариям, тоже изобиловали сленгом. То был дельный практикум для начинающих — для тех, кто изучает диалектику не по Гегелю, а русский язык не по Гоголю.

В «Апреле» фени тоже более чем достаточно, но она уже не производит того обвального впечатления, как в «Маме» и «Теле». То ли приелась, то ли перестала быть самодостаточной. Раньше она перла на первый план, заставляя забывать обо всем остальном. В «Апреле» Мурзенко усложнил свою задачу. Феня феней, режиссера же больше занимает другое. Он хочет, с одной стороны, снять фильм в условном жанре игры-мозаики-угадайки, собрав в нем немыслимое количество цитат из картин всех времен и народов, с другой стороны, провести вполне серьезное исследование на тему «Где искать правду?». А это уже тянет на психологический реализм.

Что касается цитирования, то здесь можно спорить до бесконечности: ставить ли знак равенства между цитированием и плагиатом, оправданы ли цитаты там, где они не служат целям пародии, не является ли, наконец, «передразнивание» чужих фильмов компенсацией режиссерской беспомощности?

Режиссер, работающий на цитатах, подобен кулинару. Можно нарубить салат грубо, без любви, из несочетаемых продуктов. А можно сотворить тонкое, изысканное блюдо, как в свое время незабвенной памяти «оливье» со своим бессмертным рецептом.

В «Апреле» Мурзенко создает блюдо, хорошо знакомое на вкус, но не во вред аппетиту, скорее на пользу. Тот, кто хоть раз видел «Касабланку», сразу поймет, под кого «косит» играющий Апреля Евгений Стычкин, когда одну за другой курит сигареты, прикрывая их ладонью, как от ветра. Конечно же, так курил великий Хамфри Богарт. Покружив по пустой, романтически-дымчатой Москве, словно нарисованной рукой Джима Джармуша, герои ныряют в идиотическую круговерть а-ля Тарантино. Вот, кажется, промелькнул и спрятался — но мы тебя видели! — Брюс Уиллис, герой «Крепкого орешка». А дальше уже стоит в очереди Вонг Карвай, любезно разрешающий режиссеру отломить кусочек от «Любовного настроения». Страстное целомудрие влюбленных, Апреля и Аллы (А.Куликова), совершенно вонг-карваевское. Тут не только пол-Голливуда отметились, но даже европейский «Профессионал» Бельмондо помог. «Все промелькнули перед нами, все побывали тут».

Мурзенко гораздо больше нравится «играть» режиссерскими приемами, чем погружаться в суть проблемы. Его стихия — чисто игровые моменты, забавные вставки. Например, одноминутный эпизод с героиней Ренаты Литвиновой, где она томно говорит по сотовому телефону с одним любовником, одновременно лаская другого. Или присутствие популярных певцов Сергея Мазаева и Михаила Круга — оба играют «авторитетов». Или Александр Лазарев-младший в колоритной роли православного батюшки-бандита. Все эти «золотые вкрапления» смотрятся абсолютно органично. Только отделаться от ощущения, что перед тобой свадебные генералы, все равно нельзя.

Ну и пусть, и Бог с ними. Все равно «Апрель» — не только самый поэтичный криминальный фильм последних лет, но, возможно, и самый поэтичный и нежный из всей российской продукции последнего года. По-настоящему нежный, без сюсюканья, без фальши, от которой просто тошнит, особенно сегодня, когда режиссеры стали понимать, что «я тебя люблю», сказанное с придыханием — по-русски, заметьте, по-русски, а не «по-мексикански» или «по-бразильски», действуют на зрительскую душу безотказно. И этот звук заглушает самую цветистую феню, оркестрованную автоматной очередью.

Конечно, Апрель — герой романтический, даром что криминальный и ментура по нему плачет. На наших глазах за два часа проходит свой крестный путь, по дороге очищаясь от скверны, что преследует его с рождения. Если в первых кадрах перед нами — шарахающееся от ментов замызганное существо в казен-

ной ушанке, то к концу картины оказывается, что парень-то мало того что умен и силен — он симпатичен и даже сексапилен. Происходит чудесное, почти сказочное превращение — вчерашний уголовник спасает детей, женщин, целую больницу и даже «заказанного» бизнесмена Володю. Ценой, между прочим, собственной свободы. А то и жизни. Что вы сказали? Он маленького роста? Не может быть! Он кажется таким внушительным. Он далеко не красавец? Да ладно вам, посмотрите — обаятелен, как сто Делонов. Бельмондо, между прочим, некрасив, как смертный грех, — и ничего. Мы его любим.

Постепенное преображение главного героя высветляет пространство вокруг него. Начинается легкая вакханалия всеобщего прощения и всеобщей любви. Просыпается острая жалость к бизнесмену Володе, который кажется уже не подонком, а разнесчастным обманутым лохом; перестаешь бояться бандитов в дурацких карнавальных масках, хотя в руках у них автоматы. И даже хочется верить в непродажность милиции.

В чем-то «Апрель» — зеркальное отражение «Брата», где происходит обратный процесс. Симпатичный герой Данила Багров с открытым взглядом на наших глазах шаг за шагом скукоживается до банального уголовника, подспудно проповедующего сомнительную философию, похожую на фашизм. А Петя по кличке Апрель, банальный уголовник, за которым угадывается богатое криминальное прошлое, на наших глазах превращается в симпатичного героя с открытым взглядом.

Безусловно, Данила Багров — персонаж более жизненный, чем Апрель. Показать падение гораздо проще, чем восхождение. Да и само восхождение надо *совершать*, тогда как падение происходит без всяких усилий. Мурзенко — вольно или невольно — своим фильмом и своим героем ставит с ног на голову постулат балабановского Багрова «сила в правде». Апрель, который на протяжении фильма пытается разобраться, где же она, правда, как найти ее, не потеряв при этом все, что имел, все-таки ставит точку в своих поисках. Ну что, съел, Данила? Заурядный уличный уголовник Апрель бросает тебе вызов. Очень хочется, чтобы он победил.

Картина «Апрель», непритязательная с точки зрения видеоряда, стильная изнутри. Появление Ренаты Литвиновой, Михаила Круга, Юрия Куценко (мелкий авторитет Артур), Дениса Бургазлиева (тот самый Володя) напрягает нервную струну русского блатного шансона, которая под сурдинку слышится в картине. Слегка надрывный, слегка наивный, чуть-чуть разудалый и очень печальный, рвущий душу — вот мелодическая формула «Апреля». И музыка Данилы Калашникова (приз на фестивале в Выборге «Окно в Европу»), абсолютно к другому стилю принадлежащая, также грустна, ритмична и точно ложится на общий фон.

Вряд ли фильм Константина Мурзенко «Апрель» станет культовым, как стал культовым его антипод «Брат». Время пока еще требует интриг позаковыристей, героев покруче и попроще, сцен — побрутальней. Но колокольчик прозвонил: с «Апрелем» мы получили маленькую оттепель и передышку, мы можем не бояться, что придет Данила Багров и ему все поверят. Мы получили наконец стильное кино с хорошей актерской игрой, с крепкой режиссурой. Без фальши и причитаний на тему загадочной русской души это кино смотрит в черноту сегодняшнего дня через светлые и незапотевшие очки.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Небо в алмазах

«Небо в алмазах» Пичула не имеет прямого отношения к предмету данной статьи. Просто Апрель, главный герой одноименного фильма К.Мурзенко, безуспешно соревнуется со всеми мифологическими героями постсоветского времени — от пичуловского Чехова до балабановского Данилы Багрова. «Апрель» же нацеливается на свершение тихой революции в отечественном кинематографе. На разрешение всех вопросов, касающихся эстетических отношений экрана и жизни.

Но слово у нас дороже дела. Больше того, первое может запросто отменить второе. Что, собственно, и произошло с режиссерским дебютом Мурзенко, объявленным нашей кинокритикой незамеченным и неожиданным шедевром. Такая социальная реакция — инсценированная или действительно живая и неангажированная? — могла бы послужить темой для отдельного анализа. Очевидно, наша продвинутая общественность сама не знает, чего хочет от современных художников, и, закрыв глаза на безнадежную и повсеместную серость, видит в их творениях то, чего там нет. Так можно дойти до полной отключки критического восприятия, до возведения откровенного *pulp* в ранг неприкосновенного культурного феномена.

Это и случилось с «Апрелем», хотя задумывался он, по-видимому, как независимое кино. Может быть, этим объясняются стилевая скудость ленты и общая авторская пассивность.

Стремление к независимости похвально и абсолютно логично. Отечественной кинокультуре не хватает диалектичности, нормального, заметьте, демократичного деления на «pro» и «contra». Продолжает царить жесткая иерархия имен, на вершине вечные и непоколебимые Герман, Сокуров, Михалков, а внизу — все остальные, неотличимые друг от друга, чей бунт все равно не услышат там, наверху. Мурзенко все это прекрасно понимает, но пытается не замечать и смотреть мимо. А ведь мог бы поиронизировать над самим собой, своим творчеством и общим положением дел в родной кинодеревне. Кстати, без таких обыгрышей не обходится ни один классический независимый фильм. Исключив самоиронию из арсенала, Мурзенко не понял иллюзорности собственного «режиссерского решения». «Апрель» выпадает из сложившегося контекста, хо-

тя должен бы ему противостоять. Загрузив картину узнаваемыми социальными знаками — столичной натурой, современными офисами, раритетными советскими автомобилями, расхожими иномарками, душевными проститутками и неидеализированными ментами, режиссер не предъявил главное: необходимые условия для социальной интерпретации среды, героя и смысла фильма. Простые зрительские потребности — сопоставление, идентификация и осмысление — не совпали с режиссерскими возможностями. «Апрель» — это прежде всего профанация кинематографа и только потом — жизни. Профанация открытая и самоуверенная. Без рефлексии, отстранения и работы над ошибками.

Все слишком всерьез. А излишняя серьезность Мурзенко явно не к лицу, особенно после сценариев таких опусов, как «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» и «Мама, не горюй». Кинематографический опыт сыграл с начинающим режиссером злую шутку. Пройдя «школу» чернухи, Мурзенко решил начать все с нуля. Но не тут-то было. «Апрель» невольно обнаруживает утопичность авторских желаний и намерений. И разрушает иллюзию «независимости» Мурзенко. Хотя сам режиссер — в графоманском сценарии и киноманском кино — хочет убедить себя и свою публику в обратном, а именно в своей независимости. «Точка возврата», которую он поставил, окажется, надеюсь, последним знаком препинания в бесконечном многоточии, означающем пустоту 90-х как в кино, так и в жизни. Тело уже было предано земле. Теперь его зачем-то потребовалось оживить и заставить петь «новую песню о главном». Но получилось только повторить старую, поменяв бывшую «неформальную» аранжировку на якобы традиционную, культурную и даже апологетичную. Вот в эту пропасть, образовавшуюся между уже мертвым и еще не рожденным восприятием одной и той же реальности, с треском проваливается «Апрель». Поставив жизнь своего героя на обратную перемотку в финальных титрах, Мурзенко вернул свое (и наше) кино в то дремучее состояние, которое оно больше десяти лет пыталось преодолеть. И проиграл: можно лишь делать вид, что ничего не произошло, но на голом, опустевшем месте ничего не построишь.

Хотя Апрель априорно подходит на роль маленького, незаметного героя нашего времени. Не изменив романтическому прозвищу, он добровольно записался в ряды благородных разбойников и не менее благородных киллеров. Кстати, данный тип культурного героя берет начало в исторических пластах национального фольклора. Но ни режиссер, ни тем более сам Апрель не обращают внимания на эту полузабытую родословную. Или стараются ее не замечать. Почему? — вопрос на засыпку. Думается, потому что Мурзенко представляет себе героя своего рода tabula rasa, чистым листом, на котором если и расписываются, то исключительно особыми, симпатическими чернилами. При этом у Апреля есть все, что должно быть у персонажа художественного произведения с претензией на психологизм. Закадровое прошлое — дом для детей-сирот и тюремный срок — отчасти повторяет судьбу Чехова из «Неба в алмазах», принципиально грабившего частные банки и не воровавшего у государства. Что, конечно же, отсылает к незабвенному Деточкину, «благородному вору» шестидесятнической модели, посягавшему исключительно на капиталы жуликов.

Экранное настоящее Апреля — невозможность выбора и давление обстоятельств — полемизирует с инстинктивным романтизмом Данилы, нажимавшего на курок без лишних размышлений и эмоций.

Но и Пичул, и Балабанов удачно, разумно и выборочно использовали масскультурный резерв, понимая, что ничем иным не заполнить лакуны сегодняшнего безвременья. Именно поэтому их герои, вовсе не незнакомцы, получают право на миф, востребованный у Балабанова, но никем не замеченный у Пичула, несмотря на все литературные усилия. Апрель же, обеспеченный довольно подробным закадровым досье, словно свалился с того самого неба, которое в алмазах. Человек ниоткуда, в общем.

В одном фильму повезло. Главную роль бодро исполнил Евгений Стычкин, не только внешне, но и внутренне похожий на чаплиновских героев. Именно его органичное присутствие в кадре, а не самолюбование (об этом — чуть позже) компенсирует в фильме многое — и заурядность режиссуры, и даже драматургические проколы.

«Апрель»

Апрель должен ликвидировать двух «коммерсантов», «заказанных» третьим. В последний момент он отказывается совершать предумышленное убийство и сам становится мишенью, лишним «человеком, который слишком много знает». Открытый финал говорит о том, что не перевелись еще на нашей земле замечательные и честные люди. Неизвестный супергерой, этакий Робин Гуд, спасает от продавцов «живого товара» брошенных родителями младенцев, а душегуба-преступника (им оказался один из тех, кого следовало «убрать»), вместо того чтобы «замочить» на месте, красивым жестом отпускает на волю. Правда, вскорости парня подбирают подоспевшие менты. Однако фильм силится акцентировать совсем другое. Оказывается, личный и общественный подвиг можно совершить, не преступая Божьи заповеди. Идея, безусловно, высокогуманная и полезная. Но — по своей киноформе, по своей пластике — совершенно нехаризматическая, неартикулированная. Язык фильма заплетается на ходу. События «Апреля» происходят в настоящем времени, здесь и теперь. Но описываются они не прямой, а косвенной речью, не от первого, а от какого-то второстепенного лица. Обыкновенное линейное повествование невнятно прерывисто. Развязка — эпизод в больнице — слишком затянута и не соответствует общему темпоритму. Картинка бесцветна и тускла. Кажется, фильм подсознательно боится, что изображаемая им модель жизни не узнает себя на экране. И правильно делает. Наверное, эти опасения основаны на печальном кинематографическом опыте последнего десятилетия. Утратив прямой, непосредственный контакт с реальностью, наше кино решило восстановить его при помощи некоего абстрактного проводника, способного предотвратить непредвиденные сбои. Взгляд на живой материал жизни сквозь защитные очки привел к окончательной потере естественного зрения. Сквозь затуманенные стекла все труднее и труднее различить увиденное. Такое впечатление, что происходящее в «Апреле» снято как будто без авторского участия — такой вот искусственной оптикой. Страх перед реальностью не то чтобы не преодолевается — он возводится в некое подобие художественного метода и качества. Зашедший в тупик автор не рискует из него выйти. Еще бы, столько ложных путей истоптали, столько времени потратили — и все напрасно. Самолюбие уязвлено, достоинство поколеблено. Нет, мы так просто не сдадимся. Мы будем топтаться на одном и том же месте и дышать с помощью кислородной подушки, на худой конец, задохнемся в безвоздушном пространстве, но ни за что не станем биться о проклятую стену.

Нынешнее российское кино не хочет умирать собственной смертью, предпочитая бесконечное ожидание смерти насильственной, «несправедливой», но героической.

Единственное, что не пугает Мурзенко, — это повторение. Но и оно лишено духа пародии. Режиссер, по всей видимости, прекрасно разбирающийся в современном — особенно в американском — кинопроцессе, не выходит за рамки механического использования известных, давно отработанных приемов. Герой-аутсайдер, всегда вызывающий зрительскую симпатию, несмотря на асоциальное положение, треп обо всем и ни о чем а-ля Тарантино, вялотекущее, словно бы усталое действие, — все это никак не удается отечественным режиссерам, хотя и продолжает отражать их внутреннее состояние. Екатерина Деготь как-то заметила, что тот же Тарантино — идеальный постсоветский художник, живое воплощение того, «о чем мы все так долго мечтали». И, по-моему, все еще мечтаем и будем мечтать. До того славного исторического момента, когда до нас дойдет, что мы не похожи на Тарантино и давно не живем в постсоветской стране. После «Апреля» абсолютно прояснилось: постсоветское пространство превратилось в миф, в кинофильм, в «алмазные небеса», так и не успев стать непосредственно доступной реальностью, данной нам в ощущениях.

Создатель «Криминального чтива» не боится четкого и трезвого разделения на реальное и изображаемое, на фактическое и мифологическое. Нам же оно, это разделение, представляется немыслимым. Мы всё видим в нерушимой целостности, так и норовим превратить отличия в сходства. И не устаем отстаивать эту национальную особенность. Из последних киноопытов только «Брат-2» успешно паразитировал на нашем коллективном бессознательном. Но даже ему, как известно, не удалось избежать упреков в расизме. Константин Мурзенко, засветившийся, кстати, у Балабанова в маленькой роли Фашиста, хотел снять другое кино — правдивое, демифологизированное, но с зерном сомнения в том, что изображенная им реальность реальна. Автор, наверное, забыл, что современному российскому зрителю, уставшему от тяжелых сомнений в собственном существовании, по-прежнему необходима уверенность в завтрашнем дне и заветное «все будет хорошо». Необходима, в конце концов, великая иллюзия, которую захочется сохранить, оставив неразоблаченной. Не подумайте, что «Апрель» что-то там «разоблачает» и «демифологизирует»... Впрочем, я не совсем прав, и вообще, чем больше я пишу и размышляю о фильме Мурзенко, тем больше прихожу к выводу, что его творение — вне оценки, вне критики. Внутренняя самодостаточность этого кинопроизведения не нуждается в мнениях со стороны. Позиция, возможно, в высшей степени авторская. Но кто, скажите мне, будет смотреть на лишние, бессмысленные и совершенно нарциссические появления Ренаты Литвиновой и Владимира Мазаева в кадре? Сами они и будут на себя смотреть. Пожалуйста, любуйтесь на здоровье, только зрителям-то что до этого? Да и не смешны уже все эти приемчики из арсенала тусовки. Пора бы уже повзрослеть и перестать играть в кино «для своих». Наши режиссеры бегут от массовости, как черт от ладана. Равняя массовость с дурновкусием, скрывают комплекс творческой неполноценности. Массовость — это в первую очередь здоровый профессионализм, без которого никакого «кина не будет». Будет «Апрель», криминальное чтиво в буквальном смысле этого слова — с маленькой буквы и без кавычек.

КОММЕНТАРИИ

АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ

Трепет и ропот

9 ноября я отправился с лекциями в Америку по маршруту Сан-Франциско — Айова — Вашингтон — Нью-Йорк.

Я думал, что лечу в горячую точку. В воюющую и воинственную страну. Туда, где царят паника, уныние, недоверие к иностранцам, полицейские порядки, патриотический подъем и погромные настроения, из-за которых арабы боятся выходить на улицы американских городов. Пресса хорошо со мной поработала.

Самое резкое, что я услышал об арабах от так называемых «простых американцев», — это фраза одного из них, послужившего переводчиком на российской плавбазе в совместном предприятии и потому не слишком политкорректного: «Возможно, наши саудовские друзья — не совсем друзья».

Арабские рестораны переполнены, посетители и официанты общаются друг с другом дружелюбно. Убийства нескольких мусульман в сентябре (до сих пор точно не выяснено, были эти преступления местью за теракты или же это был обычный криминал) осуждены не только президентом США. Они вызвали реакцию отторжения во всей Америке.

Когда я был в Айове, взлетевший в Нью-Йорке аэробус упал в Квинси. Все, с кем я говорил, были убеждены, что и это теракт, не слишком веря властям, утверждавшим обратное. Но паники не было. Аэропорты не опустели. Без особой нужды американцы не летают, однако если надо лететь — летят. Другое дело — европейцы. Многие из них отменили свои поездки в Америку. Думаю, сокращение объема пассажирских авиаперевозок произошло в основном за счет оттока гостей.

Усиленные меры безопасности болезненно ощутимы только в аэропортах. Улетая из Сан-Франциско в Айову, я два с половиной часа простоял в очереди, прежде чем меня, как и всех других, дважды обыскали с ног до головы, дважды просветили и прощупали багаж. В других аэропортах обходится без длинных очередей. Что же касается международных рейсов, то их проверяют не строже, чем у нас в «Шереметьево». Говорят, на улицах Нью-Йорка стало больше полицейских. После Москвы, где шатающихся милиционеров с автоматами не меньше, чем деревьев в Измайловском парке и где шмон не то что иноплеменных, но даже иногородних прохожих на каждом углу вот уже который год позорит всех нас, мне показалось, что в Нью-Йорке полицейских почти нет. Человек десять дежурят возле Тайм-сквер. Столько же — на Юнион-сквер. За весь день можно увидеть еще десяток. Но чтобы кому-нибудь из них пришло в голову остановить прохожего без достаточных на то оснований — такое себе трудно представить. Мэр Нью-Йорка Руди Джулиани перестроил работу полиции и сделал свой город, прежде один из самых опасных в мире, почти свободным от преступности. Должно быть, полицейских там теперь не видно, потому что они работают. Паспорт я оставлял в отеле.

В Америке и впрямь патриотический подъем. На наш российский взгляд он несколько странен. Он не агрессивен, в нем нет ксенофобии. Страна — в состоянии войны, но нет заклинаний о ненависти к врагу. Никакой военной агита-

ции. Нет ни «Смерть радикально-исламским террористам!», ни «Победа будет за нами», хотя никто в победе не сомневается. Говоря языком войны — уличные плакаты носят оборонительный характер. Говоря языком нормальным — они человечны. Их смысл: взаимная моральная поддержка в дни беды, солидарность. «Дух Америки не сломить», «Вместе мы выстоим», «Эти цвета не поблекнут»(о флаге). «Детям нужны герои. Спасибо тебе, Нью-Йорк» (о пожарных, полицейских, спасателях, обо всех, кто боролся за жизнь в нижнем Манхэттене). Это плакаты не атакующей, но атакованной страны. Самая популярная телевизионная агитка — ролик, в котором представители разных этносов, рас и конфессий поочередно произносят: «Я — американец». В ролике, изображающем армию, никто не стреляет, не поет куплетов про систему «град» (или как там она у них называется), хотя оружие и показано. Основной сюжет ролика: солдаты, мужчины и женщины, смотрящие прямо в камеру, перед тем как отправиться в неизвестность. Их глаза как бы просят зрителя не забывать о них.

Нет парадов, нет митингов с грозными призывами. По просьбе президента Буша американские дети шлют каждый по доллару в Белый дом в помощь афганским детям. Президент пообещал передать эти доллары по назначению. Львиная доля телематериалов, посвященных Афганистану, — положение афганских женщин и детей, их возможное будущее. Сюжеты под общим названием «Охота на бен Ладена» занимают в новостях куда меньше места.

Но главное, что объединило американцев этой кошмарной осенью, — мысль о погибших 11 сентября.

Общественная атмосфера сегодняшней Америки — это атмосфера постоянного и едва ли не мистического присутствия погибших среди живых. Никто о них не рыдает в голос перед телекамерами. Но о погибших говорят и думают вслух везде и постоянно. Их имена, их истории и особенно истории последних часов жизни передаются, кочуют из разговора в разговор. Люди переживают судьбы доселе незнакомых им людей — и те, уже пребывая в иных мирах, становятся близкими, как становятся близкими друзья друзей или персонажи любимых книг. Со временем эти разговоры умолкнут или же встанут в общий ряд разговоров о жизни и смерти, любви и детях, о деньгах, погоде и спорте. Но, по моему убеждению, этот общенациональный разговор будет иметь самые серьезные последствия для всей американской культуры. Как и этот по-своему уникальный, однако же лишенный вымысла фольклор, его бесчисленные пронзительные сюжеты, его тон и заключенный в нем дух сострадания, семейственности, гордости за Человека, способного оставаться таковым перед лицом смерти: в башнях никто не праздновал труса, по всем свидетельствам там не было паники, давки, напротив, люди помогали друг другу и спасали друг друга, очень многие — ценой своей жизни; в голосах, записанных телефонными автоответчиками, нет истерики — есть слова прощания и приязнь к живым. Глубокий гул этого разговора неизбежно отзовется и в литературе. Сейчас к этой новой литературе подступают, пробуя ее тональность, журналисты, издатели периодики, авторы настенного самиздата. «Нью-Йорк таймс» из номера в номер публикует короткие реплики, рассказы, воспоминания всех желающих сказать хоть слово о своем погибшем друге, родственнике, просто знакомом, создать и запечатлеть его образ. Целую книгу интервью с теми, кто спасся в атакованных башнях, опубликовал «Нью-йоркер». Каждое из интервью — это собственная история спасения и поминание того, кто был рядом и погиб, чаще всего помогая выжить другим. Все эти истории разогреты отчасти мистическим общим переживанием чудесного спасения каждого, кто спасся, и, возможно, предопределенности гибели каждого, кто погиб. Стены многих домов увешаны фотографиями, рассказами о погибших. Самая обширная поминальная стена — в станции метро у Мэдисон-сквер-гарден. И так не только в Нью-Йорке и не в одних лишь нью-йоркских газетах и журналах. Трудно сказать, есть ли в Америке хотя бы один штат, жители которого не оказались бы 11 сентября в ВТЦ: в башнях располагались офисы фирм всей страны. Так, штат Айова, где я провел несколько дней, потерял, судя по разрозненным сообщениям, около пятидесяти своих граждан.

Новую культуру, новую литературу, а значит, и новую Америку сегодня создает не страх, но трепет жизни. Возможно, это не новая, а подлинная, старая Америка, возможно, после потрясений сентября в американцах воочию проявилось то, что до сих пор не выпячивалось и в чем им было заведомо отказано

голливудскими сценаристами, российскими обывателями и европейскими интеллектуалами, — духовность и тонкость душевной организации.

Я пишу эти заметки в декабре, в Москве, в дни, когда остатки «Талибана» и окружение бен Ладена считают последние дни до суда или гибели в горных пещерах. Я вспоминаю российский триколор, вытканный лучами прожекторов вокруг верхушки Эмпайр стейтс билдинг в честь приезда в Нью-Йорк президента России. Цвета были перепутаны, белый оказался посредине, но это не смущало. Зато волновало то, что и через пять дней после отъезда Путина флаг моей страны продолжал парить над ночным Нью-Йорком.

Первое, что я узнал из отечественной прессы, — это сюжет о некоей фирме, чей офис был в одной из башен; вся финансовая документация фирмы, понятно, сгорела, фирма решила смошенничать, но ее поймали за руку. Второе, что сообщило мне наше ТВ: по пакистанским источникам, лидеры «Талибана» перелетают в Пакистан на легких самолетах. «В условиях, когда все небо над Афганистаном контролирует американская авиация, это вызывает недоумение», — сказал корреспондент ТВ-6 в конце своего репортажа, тем самым косвенно (возможно, что и невольно) обвинив американских военных в измене. Обозреватель ТВЦ иронизирует по поводу «американских героев», умеющих воевать только при помощи бомбардировок, но не желающих жертвовать жизнями своих солдат. Пришедший в гости к обозревателю генерал-геополитик согласно кивает: в каком-нибудь Афганистане этак еще можно побеждать, а вот в настоящей войне навряд ли. Еще перед моим отъездом в Америку этот генерал выступал в ток-шоу Светланы Сорокиной, где прямо сказал, что все происходящее — часть глобальных планов США, хотя, конечно, «терроризм и представляет собой *потенциальную* опасность». В том же ток-шоу, посвященном бомбардировкам позиций «Талибана», говорили об «англосаксонской дуге» и , кажется, о «подбрюшье» или «надвздошье» — я уже точно не помню. В октябре — начале ноября весь этот геополитический ропот был еще редок и робок. Сегодня он звучит, не умолкая, отовсюду.

Возникла непривычная и отчасти курьезная ситуация. Этот нарастающий антиамериканский ропот идет не со стороны власти, которая из вполне прагматических, то есть реальных, то есть человеческих и гражданских побуждений пошла на союз с Америкой, но со стороны так называемого гражданского общества. Власть и близкая ей бюрократия говорят (и действуют соответственно) о прямых и явных угрозах, о гибели реальных людей, о защите законности и свободы, о реальных шагах по оздоровлению реального мира. Независимые СМИ взяли на вооружение весь былой репертуар певцов советского Генштаба, весь словесный инвентарь коммунистического агитпропа и говорят об американском империализме, о гегемонии, о подбрюшье с надвздошьем, о дугах нестабильности, о сферах влияния. Разговор идет с точки зрения больших чисел и глобального противостояния. Обязательно, как «аминь» после молитвы, произносятся слова о национальных интересах России. О чьих конкретно интересах, не говорится — это как бы само собой разумеется. Между тем пора бы и разъяснить. Пока же, судя по всему, разговор ведется, как и прежде, не об интересах граждан, не об их жизни, безопасности, собственности и свободе, но об умозрительных интересах амбициозных корпоративных игроков.

Я пока не испытываю оптимизма относительно нынешних и будущих отношений между россиянами и американцами, как бы сильно мы ни сблизились минувшей осенью. Не счесть людей, единственная профессия которых с младых ногтей — глобальное противостояние. Я даже не говорю о тех, кто искренне ненавидит Америку. Я о тех, кто просто никогда не был занят ничем иным, нежели борьба с Америкой или отстраненный анализ этой борьбы. Другой профессии у них — как у военных, так и штатских — попросту нет. Для них перейти от геополитической глобальной игры на глобусе к борьбе с реальными угрозами на реальной местности — это шок. Они просто не понимают, о чем идет речь. Лейтенанты и капитаны в Чечне или пограничники на берегу Пянджа — те, наверное, понимают, но они — черная кость войны, не их понимание определяет настроения в СМИ, а значит, и общественные настроения. Они вообще не настроениями заняты, им просто некогда. Отставные генштабисты, стратеги спецслужб, бесчисленные аналитики и эксперты бесчисленных фондов и институтов, публичные политики федерального масштаба, «говорящие головы» всех телекана-

лов и обозреватели многих газет — все они просто не знают, что делать и говорить, если не говорить о геополитике и не делать ее. Они ничто и никого не могут осмыслить вне контекста этого противостояния. Они готовы понять или объяснить любого злодея лишь в том случае, если за ним стоит Пентагон. Оттого они так долго и не могли понять, как победить какого-нибудь Радуева, что тот начинал не в Вест-Пойнте, а в провинциальном райкоме ВЛКСМ.

Влиятельным специалистам, привыкшим мыслить и говорить на языке больших чисел и большой игры, понятно, не нужна большая война — она непредсказуема, она лишает их ореола заведомых победителей. Им не нужен рутинный мир: он слишком сложен. Мир, то есть живая жизнь, не поддается их манихейскому сознанию с его примитивной осью координат, он состоит из огромного числа проблем, с которыми, как говорил де Голль, надо уметь жить, а это — редкое умение; мир полон самых разных, причем неожиданных и равноценных опасностей, угроз и конфликтов, выявлять и преодолевать которые — черное дело реальной политики, текучка службы, предполагающей конкретную ответственность и вовсе не гарантирующей почести и славу. Другое дело — геополитика или то, что раньше называлось «холодной войной». Комфортно, почетно, респектабельно и безответственно. Писать доклады и аналитические записки о том, какая дуга в чье подбрюшье и чем упирается, — это не по горам за бандитами бегать, рискуя получить пулю в лоб, и не с бюджетниками объясняться по поводу задержки заработной платы.

С точки зрения объективного описания мира, геополитика — шарлатанство чистой воды, странная смесь мифологии с социальным заказом, где метафоры заменяют собой понятия и категории, домыслы преподносятся как результат объективного анализа, амбициозные мечтания — как научный прогноз.

С точки зрения политической практики, геополитическая игра — преступление. Как только реальная политика начинает идти на поводу у геополитики, словно завороженный слепой за слепым поводырем, пусть не сразу, но неизбежно наступает хаос. История вообще не знает примеров, когда геополитическая игра, перенесенная на поле живой жизни, не приводила бы, вопреки всем изящным расчетам игроков, к кровавому хаосу и к тотальному поражению стран, чьи интересы эти игроки якобы представляли. XX век весь — череда кошмарных тому примеров. Правда, отвечают за хаос и поражения, как правило, не сами игроки, но народы их стран, чаще всего сразу по окончании игры, реже — следующие поколения. То, что произошло с Афганистаном в последние десятилетия и что происходит сейчас на Ближнем Востоке, — не самые масштабные, но самые свежие тому примеры.

Думаю, геополитический ропот стал столь громок в нынешней России оттого, что американцы в Афганистане близки к решению поставленных перед собой задач.

После 11 сентября телеэкраны и полосы наших газет заполнились выступлениями о перспективах военной операции в Афганистане. Большинство выступавших твердили, что Афганистан — это черная дыра, в которую можно с треском провалиться без шансов выбраться оттуда невредимым, и что военная победа в Афганистане невозможна, примеры чему — опыт Советского Союза и Британской империи. Сегодня я почти уверен: и те, кто затеял нашу афганскую войну, и те, кто их ввел в соблазн своими геополитическими фантазиями, кто их обслуживал и оправдывал словом и делом, те, кто положил в землю миллион афганцев и пятнадцать тысяч советских граждан, кто изувечил тела и судьбы сотен тысяч моих сверстников и в результате этой бездарной и кровавой игры проиграл государство, именем которого все творилось, — все эти люди в погонах и в пиджаках, в штабах и в аналитических центрах, в партиях и в фракциях, в исполнительной власти и в журналистском корпусе не простят американцам эту победу никогда. До сих пор они могли сохранять лицо только лишь благодаря мифу об Афганистане как о непобедимой черной дыре. Все, что им остается теперь, дабы скрыть свою несостоятельность, — геополитическое шаманство. Они задают тон в СМИ и на общественных форумах. То есть они и есть гражданское общество.

Беда в том, что слово геополитиков нам не нужно навязывать. Оно нами востребовано. Нынче история интересует нас лишь в той степени, в какой она — результат геополитических заговоров и интриг. Самые продаваемые книги о былых войнах, даже о Великой Отечественной, — это книги о том, как одни мудрые

вожди перекраивали мир наперекор другим мудрым вождям. Времена, когда мы предпочитали правду о человеке на войне, ту, что советские геополитики презрительно называли «окопной правдой», давно прошли. «Война и мир», лучшая из всех книг, когда-либо написанных по-русски, воспевающая бесконечную сложность мира и жестоко высмеивающая геополитическое сознание, сегодня не в фаворе, ее не читают, не поминают, не цитируют. Самая читаемая пресса — желтая, публикующая самые нелепые и невероятные сценарии геополитических игр. В них нет особенных отличий от респектабельных сценариев — разве что язык другой да еще напихано выше меры эзотерики и космологии. Главное — не думать о людях как о людях. Думать — как о числах. И в самом деле, ну что такое несколько тысяч погибших в Нью-Йорке и Вашингтоне на фоне их *золотого миллиарда* (коронная геополитическая метафора)? Тем более что своих погибших в совсем недавних столкновениях, военных конфликтах и терактах мы тоже забываем быстро. И уж во всяком случае, не помним их по именам.

Потрясения, переживаемые Америкой, заставили ее граждан в полной мере ощутить ценность жизни, почувствовать ее трепет, вспомнить о призвании поддерживать ее даже там, где она еле теплится. Насилие уходит из Голливуда не из-за самоцензуры, как это пишут у нас не без злорадной иронии иные аналитики, но вследствие общей переориентации культуры. Происходит поворот от мифа с его жестокими сказками к живой реальности, а значит, и к человечному взгляду на жизнь перед лицом неизбежной смерти.

Пережитые нами потрясения тоже формируют новую культуру. Должно быть, вследствие долговременности потрясений это культура бегства от жизни, культура мифа, жестокой сказки, культура гедонистских и геополитических мечтаний. Всего более печалит и тревожит в этом бегстве от жизни решительное неверие в ее возможности, стало быть, неверие в будущее и, что хуже всего, упрямое недоверие к живым людям. Я более чем уверен, что нынешнее поведение сегодняшних американцев будет истолковано в лучшем случае как результат чьих-то продуманных пропагандистских манипуляций. В худшем — как массовое лицемерие.

10 ноября в Сан-Франциско, на второй день своего пребывания в Америке, я возвращался от друзей в гостиницу на такси. Таксист, по виду индеец лет тридцати, спросил, откуда я и чем занимаюсь. Я ответил. Он сказал: «Я знаю русских писателей. Мой любимый писатель — русский». Я попросил назвать имя. «Александр, — произнес он, заставив меня подумать о Солженицыне, ведь Пушкина этот таксист уж точно не знает, но он продолжил: Радищев». Я, конечно, ошалел. Таксист признался, что мечтает проехать по радищевскому пути из Петербурга в Москву. Я предупредил его, что Петербург нынче — не в лучшем виде. «Я слышал», — ответил он. Притормозил, обернулся и, глядя мне прямо в глаза, с яростной уверенностью заявил: «Петербург возродится!»

Увидеться бы с ним еще раз, с этим натурализованным американцем перуанского происхождения, в Сан-Франциско, в бразильской Амазонии, где он в свободное от извоза время снимает документальное кино. А всего лучше — на станции Бологое, на Валдае или в Черной грязи. Нам есть о чем поговорить. Но нет, я больше никогда его не увижу. Зато я, словно приговоренный, и в пятницу и в понедельник непременно увижу натурализованного американца из наших, который, выходя из роли самого культурного массовика-затейника и страшно волнуясь от важности своих слов, опять начнет мне впаривать про дряхлеющий «золотой миллиард», про какой-то неизбежный выбор, уже сделанный арабами, китайцами и почему-то индусами, про гнилую американскую демократию, про гнилую демократию вообще, про гнилую *постхристианскую* (она же «индоевропейская» — *яду мне, яду!*) цивилизацию, потом он перепутает ее с популяцией, потом на словах о погибели этой цивилизации-популяции передача закончится, я включу другой канал или открою газету, или загляну на какой-нибудь «круглый стол», где все таблички с хорошо знакомыми именами участников отпечатаны заранее, там те же песни, те же басни, ну, разве, не так забавно исполняемые.

И все же, надеюсь, правда за теми, кто встречается случайно, но понимает другого сразу. И Петербург возродится, и башни-близнецы, восстав, вернут былую упругость знаменитой «небесной линии» Нью-Йорка. И зло будет наказано. И мы перестанем роптать и грезить на бегу — все же остановимся, обернемся, вновь заглянем в глаза жизни и друг другу. Если, конечно, не убежим слишком далеко.

НАСЛАЖДЕНИЕ И ДОЛГ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Фантастический реализм

Этот фантастический сюжет ошеломительно банален. Не подумайте, что чей-то нос разгуливал по нью-йоркским улицам или что разогретые скандалом англичане жгли ненастным вечером свои стерлинги в камине. Этот сюжет просто подтверждает «судьбы законы». Он — о «человеке-невидимке». О враче-патологоанатоме, докторе наук, начавшем в 70-е, после сорока, писать «в стол», умершем в 82-м в свой пятьдесят шестой день рождения, так и не узнавшем, что его последний роман, напечатанный в эмигрантском журнале, переведут на английский, что на него в лондонском магазине наткнется Сьюзен Зонтаг[1], что спустя годы она назовет «Лето в Бадене» одной (из десяти) лучших переводных книг XX века, что с ней познакомится Миша, сын Леонида Борисовича и мой университетский товарищ, что Зонтаг напишет большущую статью в New Yorker и предисловие к американской публикации (в твердом переплете с супером) в издательстве New Directions (2001), выпускающем сочинения Кобо Абэ, Акутагавы, Чеслава Милоша, Элмора Леонарда etc., что сейчас «Лето» переводят на восемь европейских языков, включая каталанский, но Зонтаг почему-то непременно хочет увидеть книжку по-японски.

Этот посмертный голливудский сюжет удостоверяет расхожую максиму: «В России надо жить долго». С другой стороны, невредно иметь родственников за границей. Хотя из-за сына-эмигранта автор не одной сотни научных статей и отказник Леонид Борисович, переведенный в младшие научные сотрудники, был все же из Института полиомиелита уволен. И этого не пережил.

Однако если бы Миша случайно не увидел в списке Зонтаг (напечатан тоже в New Yorker) имя своего отца, не послал бы ей письмо, на которое она откликнулась с незаурядной живостью, прямо-таки завелась, пригласила в гости в Нью-Йорк, подружилась и начала бешено помогать с американским изданием, то ничего потустороннего, скорей всего, не случилось бы. А так — Леонид Борисович, никуда за пределы СССР, даже в соцстраны, не выезжавший, теперь отправился в путешествие на Запад. Или наконец эмигрировал.

Самое удивительное — в смысле трагифарсовое, что «Лето в Бадене» вместе с другими повестями и рассказами непрофессионального автора с незвучной фамилией Цыпкин (в одном из пассажей его романа мелькнет припоминание

[1] Сьюзен Зонтаг — американская писательница, выдающийся культуролог, кинорежиссер, театральный постановщик, литературный, театральный и кинокритик. Проблематику, занимающую Зонтаг, сформулировал Б.Дубин — составитель и один из переводчиков сборника ее эссе «Мысль как страсть»: «Речь идет о принципе и источниках «новизны», равно как о смысле и цене «крайностей» в культуре, — о том, что после романтиков, По и Бодлера на протяжении полутора веков было, наряду с идеей «критики», критического самосознания, неотрывно для Запада от «духа современности» («modernity»)». Для нас также важно его замечание и о более чем сдержанном отношении Зонтаг «к современному, да и классическому — объективному, жизнеподобному — роману».

следователя со «звучной еврейской фамилией») было опубликовано в России (1999) в издательстве «МХТ», то есть Художественного театра, на деньги сына, профессора, закончившего Гарвард, работавшего в Пентагоне, а теперь обучающего истории военно-морское офицерство США.

В это издательство он попал по знакомству. И доверился надежной Анне Анатольевне Ильницкой, закаленной москвичке, внучке Михаила Герасимовича Комиссарова — одного из главных пайщиков и основателей Художественного общедоступного, а также одного из лидеров кадетской партии. В детстве А.А. сидела на коленках Василия Ивановича (Качалова) и Ивана Михайловича (Москвина), часто приходивших в гостеприимный дом ее бабушки с дедушкой на Воздвиженке, потом жила в одной арбатской коммуналке по соседству с Олегом Ефремовым, потом оказалась в издательском отделе театра, потом прочла рукопись какого-то Л.Б., загорелась и напечатала за небольшие деньги. Чистое дело, доведенное с любовью (на мягкой обложке были репродуцированы шагаловские часы — те, что с крылом), не могло не отозваться. Правда, в далеком пространстве. У нас книжку не заметили.

За неимением возможности широкого распространения тиража, А.А. на всякий случай и на пробу отнесла один экземпляр незнакомым тетенькам, ведающим библиотеками в Фонде Сороса. Через несколько дней одна из них, «прочитав, не отрываясь», позвонила и попросила А.А. привезти все книжки (естественно, безвозмездно), складированные в каком-то крупном военном ведомстве, куда вхож Миша Ц., неизменно, когда стало можно, приезжающий в командировки в Москву, распределяя свое время между рабочими встречами с генералами-адмиралами, с немногочисленными друзьями-родственниками и поездками в Переделкино к Пастернаку. О том, чтобы приехать на похороны отца в начале 80-х, не могло быть речи.

Все мои попытки отрецензировать книжку в газетах-журналах успеха не имели. Один почтенный критик и литературовед, темпераментно откликающийся на самые разноречивые события литературы и искусства, бросил ее на стол знакомой редакторше, не удостоив свой жест комментарием. Другой знаменитый, хотя уставший, литературовед и критик одобрил устно, но писать отказался по неразборчивым мотивам: то ли он увяз в текущем литературном процессе, который дотошно обозревает, то ли по неохоте искать контекстуальные смычки. Передача книжки в достойнейшие руки с просьбой показать некоторым хорошим соседям по кооперативному дому писателей тоже осталась безответной. Наконец, когда в Нью-Йорке прошли гранки, я позвонила еще одному прогрессивному и мобильному критику и — через жену-филолога, поскольку он очень занят, — рассказала неплохой, как мне казалось, сюжет о неслабой прозе. Он не заинтересовался. Подумаешь, подумала я, одной книжкой больше, «одним бароном меньше», как говорил перед убийством Тузенбаха Соленый, напоминавший себе Лермонтова.

А в эксцентричной Англии и прямодушной Америке после выхода «Лета» появились подробные рецензии обозревателей London Daily News, Los Angeles Times. Там книжку называют — без искательных или дружеских звонков — «затерянным шедевром», «грандиозной вехой русской литературы XX века», пишут о «самом неизвестном гениальном произведении, напечатанном в Америке за последние пятьдесят лет». Звучит все это гротесково. Но факт. Английские, американские критики и литературоведы доходят до того, что сопоставляют турбулентный, отчасти спародированный стиль Л.Б. со стилем Достоевского, которому посвящен роман, написанный в пограничном (как будто теперь модном) жанре нонфикшн и фикшн. «В нем ничего не выдумано. И выдумано все» (Зонтаг).

Позволив себе написать, что сцена смерти Достоевского сделана Л.Б. на уровне Толстого (уже смешно, не правда ли, особенно после сочинений концептуалистов?), неистовая Зонтаг протянула руку безвестному доктору, как когда-то Виссарион Григорьевич — начинающему автору «Бедных людей». И более того. Призывный финал ее предисловия, вынесенный — в качестве рекламы — на супер, отечественным снобам может показаться чрезмерной милостью (в которой почему-то даже слышится интонация доронинской старшей сестры) немолодой и бодрой интеллектуалки, влиятельной там, а не тут. Между тем ее слова: «Если вы хотите, прочтя лишь одну книжку, понять глубину и мощь русской литературы, прочитайте эту книгу». Дальше цитировать неловко.

Я не знаю, почему сборник Л.Б. здесь не стали читать. Но я также не понимаю, почему последний «Букер» получила Людмила Улицкая, когда рядом номинировалась дебютная — чудесная проза (и фикшн, и нонфикшн одновременно) филолога Александра Павловича Чудакова о детстве и юношестве рассказчика, названного А.П.Антоном (небось в честь любимого Чехова, про которого он писал книжки), и уже вошедшая, по-моему, в нелиповую историю литературы.

Что же до Л.Б.... Может быть, равнодушие к его петляющей и внятной, визионерской и конкретной прозе, написанной непрерывными, иногда на несколько страниц, абзацами-периодами, в которых — на едином дыхании, в завораживающем ритме — сплелись путешествие безымянного рассказчика из Москвы 70-х годов в Ленинград, и путешествие Достоевского с Анной Григорьевной из Петербурга в Дрезден, Баден-Баден, Франкфурт связано с тем, что у нас позднее признание должно быть оправдано репутацией гонимого автора. Здесь же никакого самиздата, никакого антисоветского надрыва, кроме разрыва сердца (и то не «оттого, что не печатали»), не наблюдается. А на непосредственный опыт чтения, отдающий праздностью, раздражающий внеконтекстуальностью, вроде нет ни времени, ни сил. Была одна тихая подробность в биографии Л.Б., но из нее ничего полезного не выжмешь. Он должен был показать свои стихи, с которыми потом завязал, Андрею Синявскому, но за несколько дней до назначенной встречи Синявского арестовали.

Между тем в широком, как на картине Шагала «Вперед», разбеге этого быстрого, насыщенного, короткого романа, этого вполне рационального, но с инфернальными вспышками словесного потока, в который легко впадаешь, переплывая от метаний Федора Михайловича по Бадену к телячьим котлеткам и хлопотам Гили из ленинградской коммуналки, где на продавленном диване рассказчик читал статью «Еврейский вопрос» (из «Дневника писателя»), есть закавыка. Не хотелось бы углубляться в эту рощу. Не только потому, что где тонко, там и рвется. Хотя важная, но совсем не главная подоплека этой новаторской прозы связана с образом «советского еврея», ушибленного русской литературой и ставшего даже как бы русее русских, не отказываясь при этом от своего еврейства.

«Я не русский философ, не русский писатель и даже не русский интеллигент, — приводит слова отца М.Ц. в предисловии к русскому изданию, — я просто советский еврей...» Этот человек из потомственной врачебной семьи дружил с Марией Вениаминовной Юдиной — они были соседями по дому близ «Парка культуры». Она стала героиней (с другим — из деликатности — отчеством) рассказа «Ave Maria». Л.Б. занимал выбор и обожаемого Пастернака, и Юдиной, «однако сам, — пишет его сын, — никогда не помышлял о крещении, считая, что такой шаг будет приспособленчеством, пусть даже и самым рафинированным».

В «Лете в Бадене» есть удивляющая подлинность литературы, которую буквальной достоверностью материала (хотя и ею Л.Б. не пренебрегал) не взять. Здесь хроника заграничного пребывания Достоевского прибивается волной к автобиографическим заметкам рассказчика, направляющегося по хмурым ленинградским улицам (на которых то и дело возникают и точь-в-точь достоевские персонажи, и вполне советские) от Гильды Яковлевны в музей Достоевского, и напоминает один из снов, на которые так падки русские романисты. (Приходится даже спошлить, сказав, что и нынешняя заграничная слава Л.Б. — тоже сон.) Но в этом романе-сне, прославившем автора после смерти, Л.Б. становится еще и героем, то есть замечательным читателем, из которого вышел отменный писатель. При том, что структуру своего письма он нигде не мог вычитать. Его изобретение.

Вначале рассказчик садится в поезд с томиком «Дневника» Анны Григорьевны в старом издании и — под стук колес — втягивает нас в воронку ассоциаций, пересказывает, показывает (Л.Б. в 60-е хотел поступить во ВГИК на режиссерский, но необходимость зарабатывать отменила порывы), отступает и прокладывает хрупкие, но времени неподвластные воздушные пути. Глазами Ф.М. рассказчик видит баденских, франкфуртских «жидочков», своими — не менее трезвыми и внимательными — ленинградских. Собственное освобождение этот «советский еврей», этот непрозаический врач видел в доведении до го-

ловокружительного эха завихряющихся придаточных предложений, в передышках-тире, в новых, через запятую, наплывах и погружениях, в точной топографии европейских городов, где не бывал, в осязаемости призрачного Ленинграда, который знал как свои пять пальцев. Этот сон давал ему неиллюзорную, неподконтрольную свободу. Личности и реализации. А также рискованную возможность пережить иррациональный — сверхличный безудерж. Хотя бы стилистический.

Конечно, это традиционное при формальном — да еще по тем временам, да еще, если выяснить, что зарубежной модернистской литературы он не знал, — эксперименте путешествие из Москвы в Ленинград, заряженное такими реальными видениями, есть метафизический (или виртуальный) опыт советского человека. К тому же, по иронии почти шекспировских могильщиков, патологоанатома, настолько не сомневающегося в том, что настоящая жизнь — в литературе, что стал не графоманом, а чутким автором. Вот в чем штука. При этом никому он своими листочками не докучал, ходил не по редакциям, а рано утром на работу, а по вечерам писал, переводил.

Внешне размеренную жизнь, растревоженную тайной страстью, ранимой возбудимостью, Л.Б. взвинчивал и укрощал своей интеллектуальной и чувственной прозой.

Зонтаг не считает зазорным — возможно, такова привилегия ее возраста — задавать прямолинейные, как какая-нибудь читательница-неофитка, вопросы по поводу антисемитизма человека, «столь чувствительного к страданиям униженных и оскорбленных», а также по поводу «специфического влечения, которое Достоевский как будто испытывал к евреям». Эта вообще-то болезненная тема кажется близким Л.Б. людям нервом или «душевной пружиной» «Лета в Бадене». Можно сказать, что эта неразрешимая мысль на свой лад тоже «диалогизм Достоевского». И бывшему выпускнику филфака МГУ Мише Ц. кажется «крамольным (даже и по нынешним временам) подозрение автора, что Достоевский ненавидит евреев со страстью оттого, что видел в своем характере столь презираемые им у евреев черты. Отец отнюдь не стремился писать на запретные темы, просто он не мог осмысливать свою жизнь, не касаясь их». Для него литература, конечно, еще оставалась полем испытания такой контраверзы.

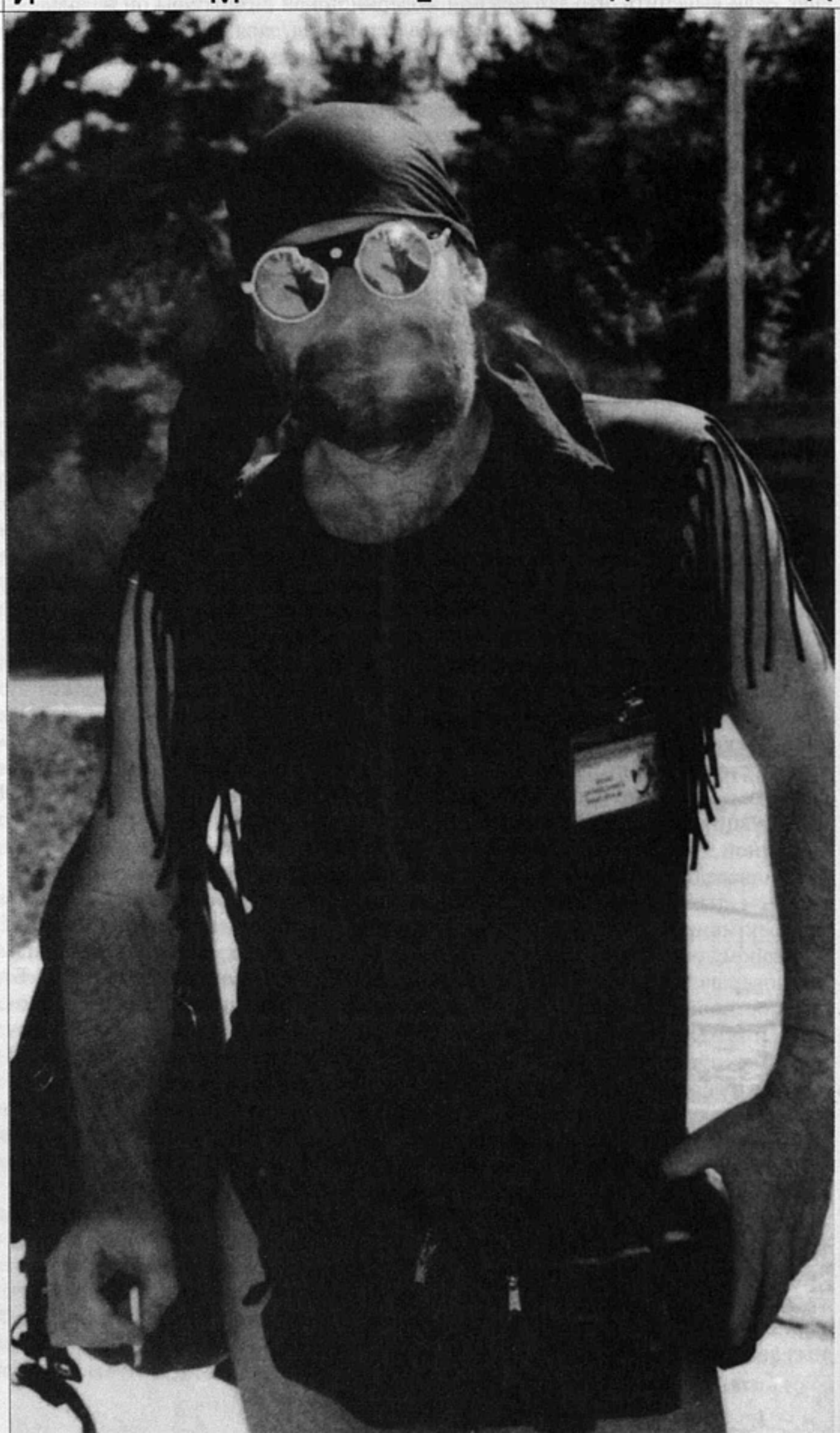
Законопослушный сотрудник Института полиомиелита, Л.Б. не позволял себе за письменным столом мыслительных компромиссов, вклинивая в многоголосицу стремительного, но нелихорадочного романа и баденскую прислугу молодоженов, и Тургенева с Гончаровым, и Гилину соседку Анну Дмитриевну, бывшую красавицу, бывшую владелицу квартиры, куда вела «лестница со сбитыми и стоптанными ступенями», и Григоровича у постели умирающего Достоевского, и какого-то простолюдина, ударившего по пьяни Федора Михайловича на улице, кажется, Марата, и литературоведов (от Леонида Гроссмана до Соркиной Двоси Львовны), «ставших почти монополистами в изучении творческого наследия Достоевского», и с загадочным, благоговейным, на его взгляд, рвением «терзавших» «дневники, записи, черновики, письма и даже самые мелкие фактики, относящиеся к человеку, презиравшему и ненавидевшему народ, к которому они принадлежали, — это всегда напоминало мне акт каннибализма, совершаемый в отношении вождя враждебного племени». Но тут же Л.Б. диагностировал и «желание спрятаться за его спиной, как за охранной грамотой», и тут же связывал градус «повышенной активности евреев» именно с вопросами «русской культуры и сохранения русского национального духа», и тут же, не отрываясь, включал в повествование похрапывание за стенкой болтушки Гили и, след в след, несся на перрон то ли Бадена, то ли Базеля.

Но ведь читательского удовольствия, благодарности не получишь от одних только сарказмов. А читать Л.Б. — радость самоценная, никакими авторскими внехудожественными комплексами не объяснимая.

Ну а каков перевод, если эту усложненную речь, эту влекущую магму двойного нарратива почувствовали ихние интеллектуалы!

Теперь вдохновленный, но не потерявший рассудка «сын знаменитого писателя» подумывает о переиздании и здесь. Неужели с предисловием пассионарной Сьюзен Зонтаг? Или все же с уведомлением кого-нибудь из наших ученых дам (а то и мужей)?

И М Е Н А



Иван Максимов

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Иван Максимов — персонаж мультипликации

Ваня Максимов — персонаж. Персонаж мультипликации. Органичней всего смотрится он на карнавалах (благо они процветают на анимационных фестивалях). Тут долговязое Ванино тело обретает, наконец, полноценный «прикид». Оно перебинтовывается туго до ушей простыней, наклеиваются подобные теннисным шарикам лупастые глаза, на носу накручивается что-то откровенное, наподобие рога. И ап! — все видят: вот сама максимовская «дурилка картонная» сползла с экрана и приветливо помахивает хоботом.

Ваня Максимов — физик. По образованию, по способу мышления, по особому взгляду на мир. Да и сама судьба распорядилась: быть ему физиком. А как иначе? Мама, папа, сестра — все процветающие физики. Папа — член-корреспондент Академии наук по физике твердого тела. Мама — доктор наук, начальник лаборатории по термоядерному синтезу. Куда деваться — Московский физтех ждал Ивана.

Хотя психологией он интересовался больше. Даже в медицинский думал поступать. Естественно, на психиатрию. Но в физическом институте экзаменов оказалось меньше... Номинально специальность звалась ядерная физика, реально — астрофизика. Потом, выяснив все про атомные ядра и космологию, астрофизик Иван работал в Институте космических исследований инженером. Четыре года работал, слушал сигналы космоса. А все свободное от космических сигналов время рисовал. Потом удалось просочиться в редакции некоторых популярных журналов. Дипломированный физик зарабатывал 150 рублей в месяц. И примерно столько же — на иллюстрациях.

Он очень старался выбраться, выпрыгнуть из густой физической среды в более разряженную атмосферу — художественную. Правда, папа и сестра тоже все свободное время рисовали. Но лишь Ваня драматично переживал свою творческую нереализованность. Ему нравились гравюры. Например, Доре. Плотность текстуры, что-нибудь такое в полосочку, в крапинку. Рисовали с сестрой под музыку. Чаще всего выбирали Баха (особенно «Страсти по Матфею» и «Магнификат») для поиска космической гармонии. Если, наоборот, требовалось что-нибудь мрачное, «сюрное» (на тему Босха) — лучше всего подходил Элис Купер. Камертон праздника задавали «Битлз».

Ваня Максимов — шиз. Шизоидное мышление, по его собственному признанию, досталось Ивану по наследству. Шизоидное — это когда из сознания в подсознание открыта не щелочка, а дверь нараспашку. Таким образом, все подсознательное «тесто» из потаенных глубин лезет наружу, как каша из волшебного горшка. Зачем ему реальность? Она требуется человеку, у которого канал в подсознание узкий, который «работает» портреты или пейзажи, которому позарез нужен прообраз. Но большинство художников потому и являются творческими

натурами, что все синтезируют из головы. Их распирает внутреннее «тесто». На нем замешиваются фантазия, стиль. Потом уже в фантазию понемногу добавляются накопленные впечатления, учеба, по капле развивается вкус, так и «натекает» свой мир.

Сейчас мир-мирок, придуманный и густо заселенный Иваном Максимовым, представляется уже некоей определенной данностью. Замкнутый, обжитый, существующий по своим абсурдным законам мир. При виде носатых дурилок, где бы они ни вылезли — хоть в рекламе, хоть на MTV, — сразу говорят: Максимов.

Любопытно расспросить его: мир этот складывался по кирпичику? Или возник, упал на голову как некая космическая данность, метеоритом или сгустком той самой астрофизической энергии, что пришлось изучать в физтехе?

Выясняю, что замыслы «$^5/_4$», «Болеро», «Провинциальной школы» шли от ранних детских рисунков «про сказки и про войну» к «неправильному» увлечению модными «чернушными» Босхом, Брейгелем, Дали... Пространство, вывернутое наизнанку, притягивало, развлекало, требовало одушевления. Оно было и «отправителем», и «адресом», и фирменным клеймом уникального мира-образа.

Его стилистика особенная. С о-о-очень большим отрывом от реалистичности. В отсутствие академической школы он рисовал стилизованных персонажей с явно выраженным уродством (или обаянием?). Как минимум старался скрыть недостаток «школы». Уже много позже пытался наверстать упущенное, брал уроки классики.

О Высших режиссерских курсах узнал в кинотеатре «Баррикады». Хитрость курсов была в обязательном высшем образовании — любом. Маняще подмигивала лазейка для мечтающих о перемене участи (в более клановый ВГИК шли протоптанными дорожками).

Курс был хороший. Наверняка лучший. Александр Петров, Михаил Тумеля, Валерий Олькович, Виталий Бакунович, Влад Фесенко, Вадим Меджибовский. Несколько позже присоединился Михаил Алдашин.

— В академической семье небось к твоему «виражу» в нефизическое пространство отнеслись без радости?

— Да нет, все видели, что, по сути, я не физик, а лирик. Все равно я уже собирался уйти в иллюстраторы. А тут повезло, подвернулась анимация — искусство-полиглот. В таком многоязычии оказалось ко двору мое ощущение взаимодействия времени и пространства, пригодилось понимание теории относительности, движения, протекающего в графике функций. Ведь все движение в раскадровке — то же, что рисование в одной оси — времени, в другой — пространства. Правильно рассчитать движение — чисто математическая задача. Как мячик будет лететь, прыгать, отскакивать? Легкий он или тяжелый? Все это физику много проще сообразить.

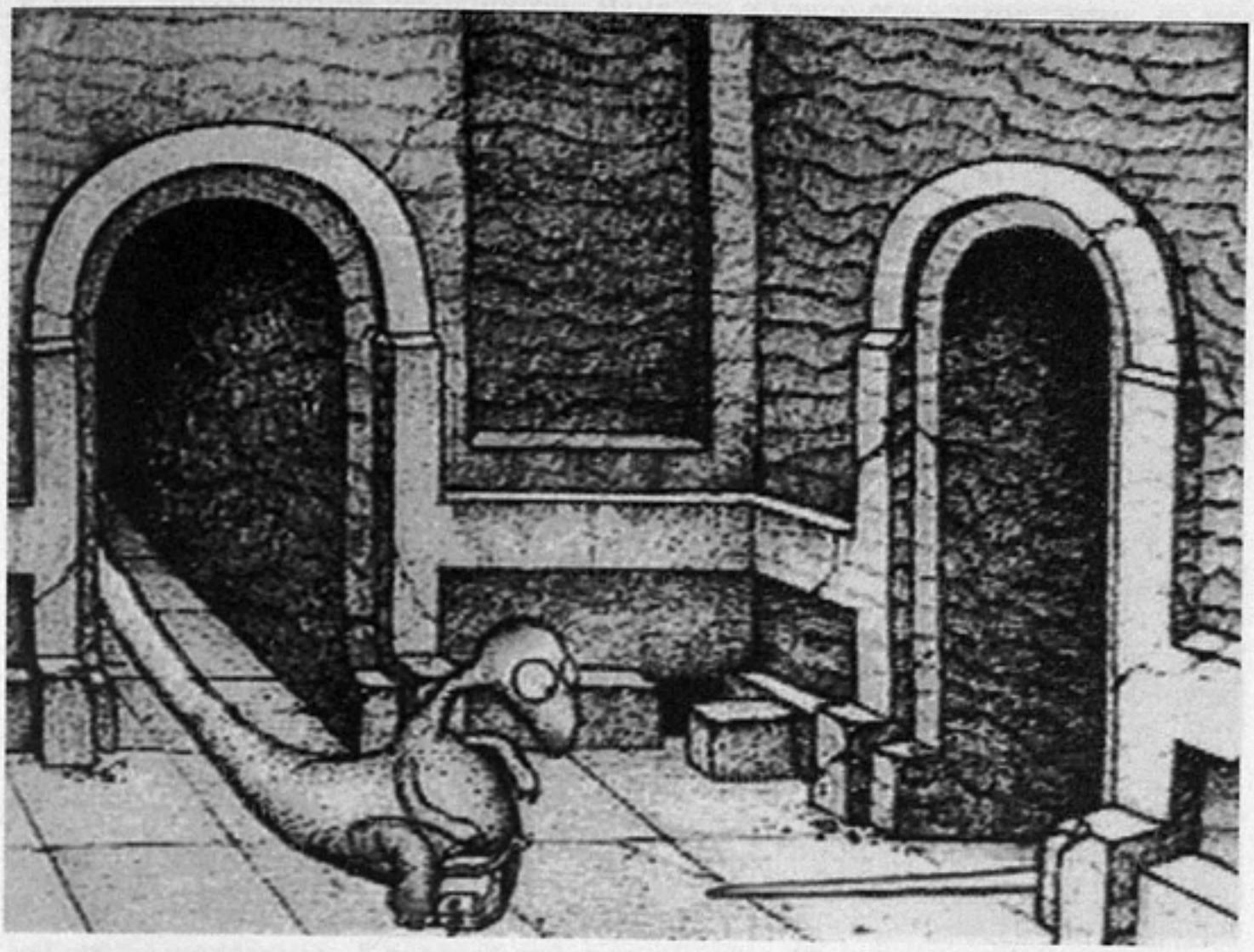
— Позволь, но мультипликаторы делали это десятилетиями и без блестящего знания физики. Просто подходили к зеркалу — сами прыгали, отскакивали. Воображали себя белочками, резиновыми или бумажными. Профессия мультипликатора всегда была лицедейством. В крайнем случае, для точной копии реальности использовался эклер...

— Ну хорошо. Можно изобразить персонаж, даже мячик. Но когда речь идет о стихии, о воде, песке, огне...

— Про стихию не скажу. Но твои персонажи при всей их эпатажности и странности совершенно антропоморфны. Ты их «высчитываешь» тоже посредством графика? И кем больше себя ощущаешь — физиком или одушевителем?

— График мне нужен, когда дурилка должна пройти из правого угла в левый через весь кадр за какое-то определенное время. Я должен рассчитать, сколько будет фаз. Чтобы ногой она еще и отбивала нужный ритм в походке. Я должен знать, сколько будет кадров на шаг, на сколько миллиметров каждый раз ее сдвигать, чтобы двигалась равномерно, не дергаясь. Или, наоборот, дергалась, подпрыгивала.

— Без божества, без вдохновенья...

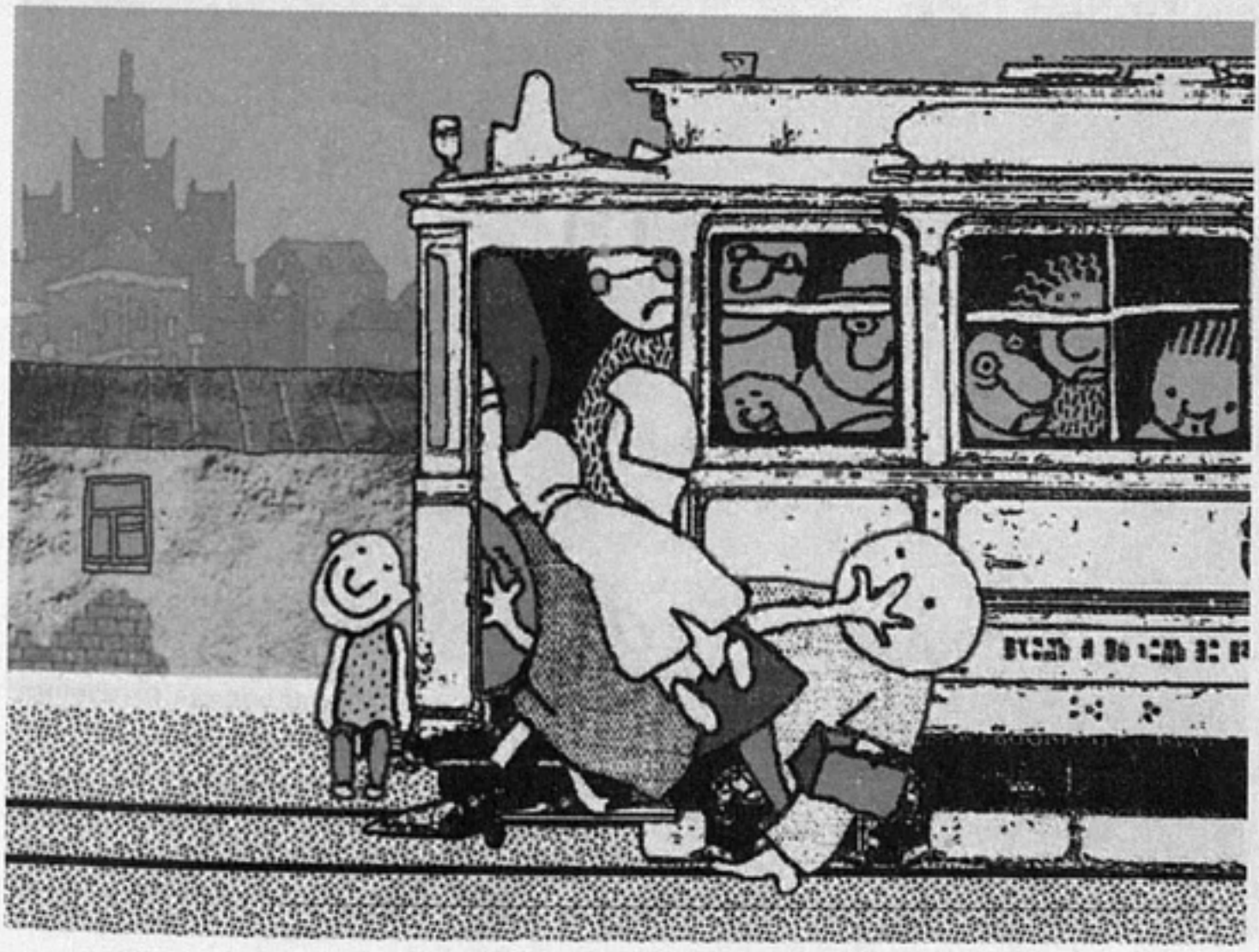


«Болеро»

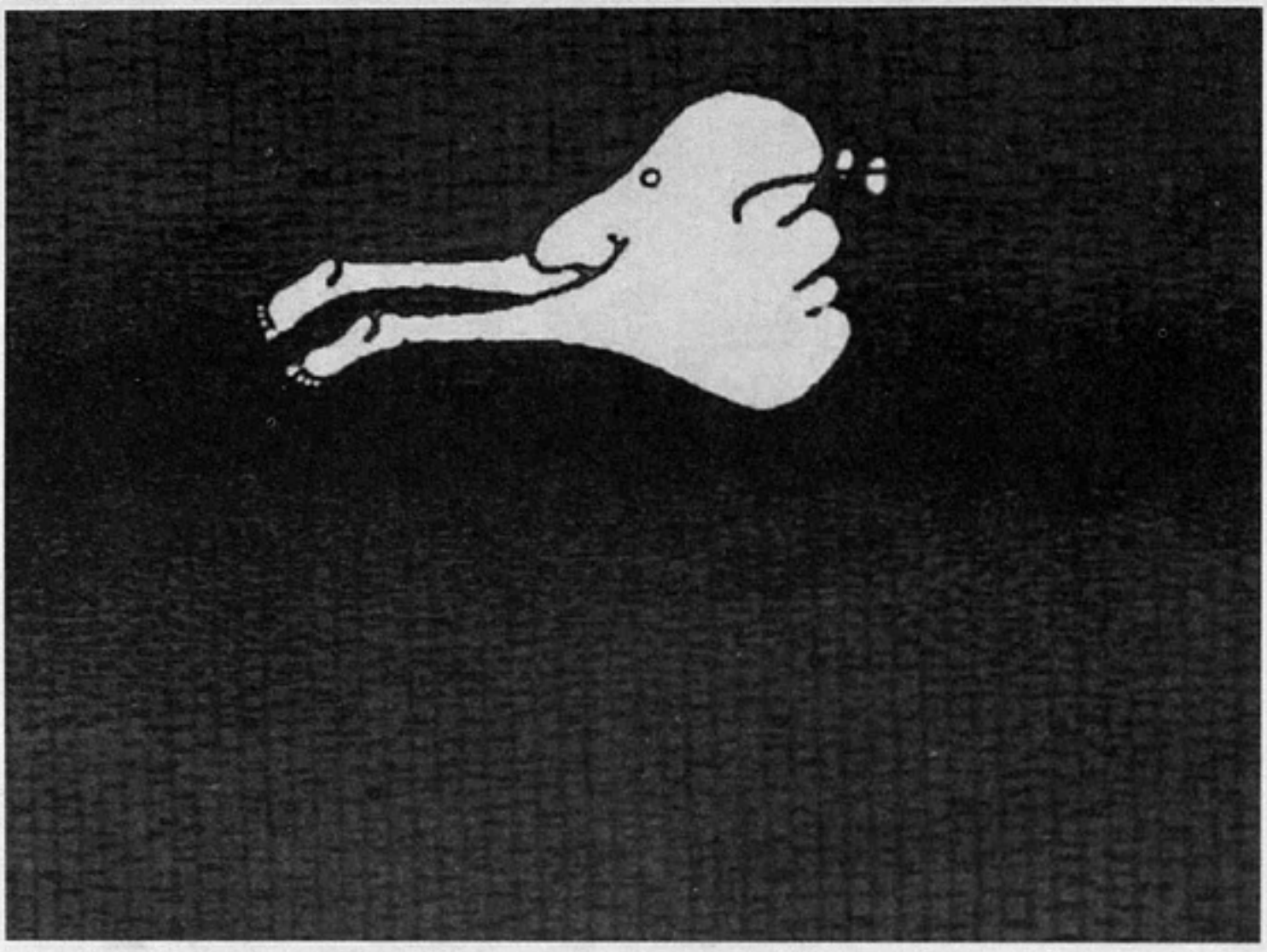
— Все это расчет. И у Тумели, и у Петрова без такого расчета невозможно. Никуда не денешься, на одной интуиции не проедешь. Я определил так. Чем менее натуралистично персонаж двигается, тем лучше. Чем больше ошибок в движении (тех, что не касаются законов физики), тем лучше — нелепей. Ошибки законов физики режут глаз (ноги начинают проскальзывать). А нарочито неправильное движение может быть прикольным.

— Твоя стилистика — результат долгих поисков собственной оригинальности, непохожести или единственно возможный для тебя способ существования?

— Да, я сознательно искал оригинальности. Вторичность меня не привлекала. Всегда хочется сделать то, чего нет. Заполнить свою нишу. Неразработанную.

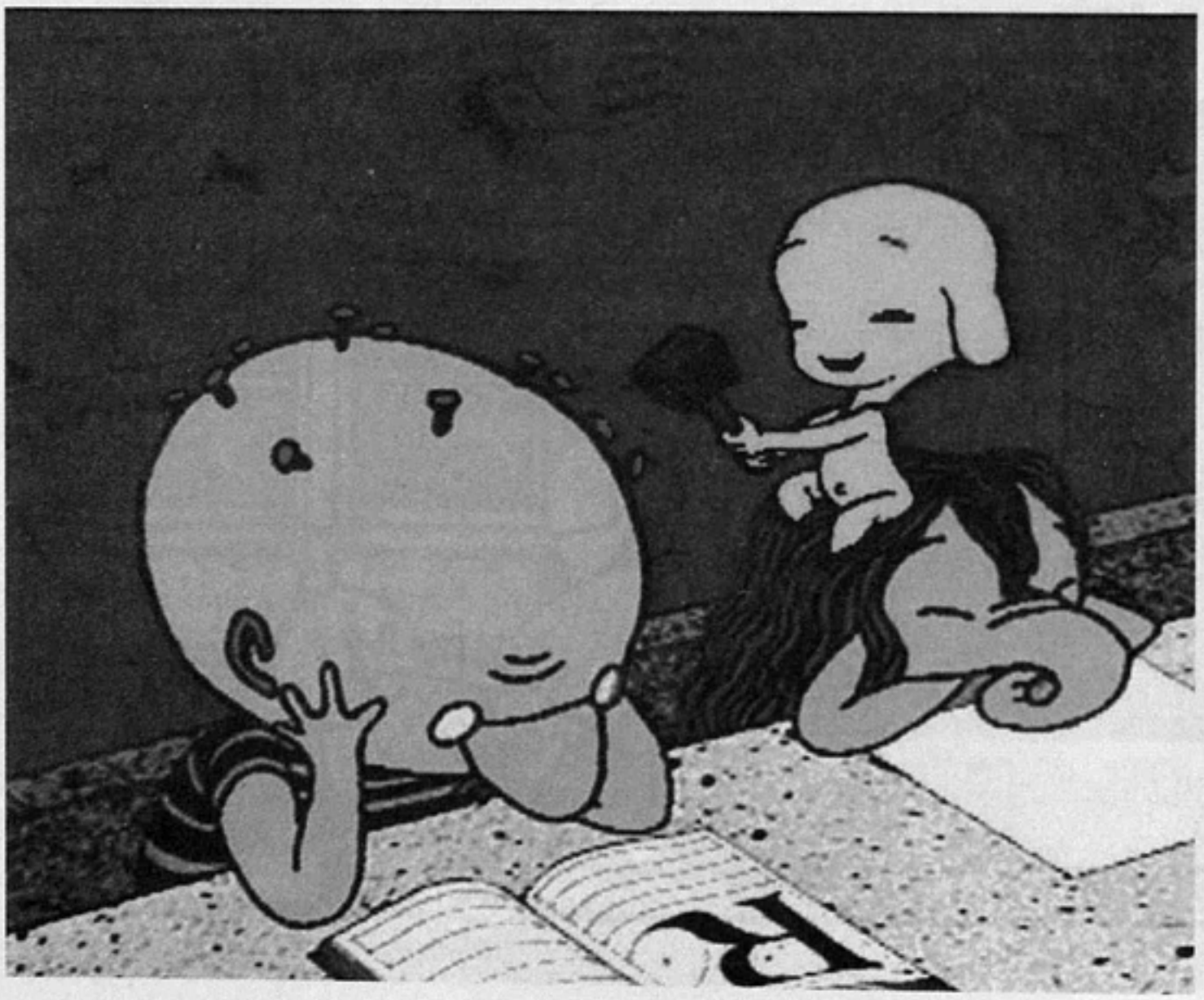


«Два трамвая»



«Слева направо»

Все полагают, что дебютом Максимова были знаменитые «$^5/_4$». Но на самом деле первым было не менее знаменитое «Болеро». Просто фильм долго существовал лишь в одной копии, да и то рабочей, испорченной. И негативы потерялись. «Болеро» спровоцировала несложная идея использовать фантазию для наполнения гэгами двух встречных движений. Допустим, персонаж движется слева направо. Как он будет взаимодействовать с другим, тем, что находится на его пути или движется поперек? Потом возникло решение запустить действие-движение по кругу. Но эта чуть ли не техническая задача вскоре модифицировалась



«Провинциальная школа»

в задачу «повышенной духовности». Ваня так и говорит о «духовности», на которую его настроила атмосфера режиссерских курсов. Мол, мы все такие одухотворенные, смотрим шедевры. В общем, комедийная задача трансформировалась в потребность сделать авторское кино. Для фильма «повышенной духовности» по совету папы все лишнее, даже смешные гэги, бестрепетной рукой выбрасывалось. Оставалось лишь главное движение — движение по кругу, подчиненное прихотливому музыкальному ритму. Это потом уже критики заметят, что и само круговое движение, и вся строгая модель фильма, и каждый взмах ноги анимационного героя, воодушевленно шествующего из арки в арку, продиктованы замкнутой формой магической темы «гипнотизера» Равеля. А Иван загодя решил так: чем меньше явного смысла, тем больше читается между строк.

— «Тайнопись» недоступна буквальной расшифровке. Каждый будет считывать что-то свое. А что имел в виду автор и имел ли что-либо вообще, никто не знает.

— Так ты специально запутываешь все, чтобы непонятно было, или интуитивно вкладываешь некий смысл, или провоцируешь аудиторию его разгадать?

— Фактически я делал стёб на тему элитарного философского кино, иронизировал над кино «повышенной духовности». А воспринято все было всерьез.

В «Болеро» уже были сформулированы все пластические законы абсурдистской максимовской «киножизни». Острая, рельефная графика в стиле Миро, почти осязаемая фактура арочных строений. Главный персонаж — очкастый длинно-хвостик с рюкзачком. Круговой путешественник. Путешественник в бесконечность. В финале изображение размножается на глазах, превращаясь в двадцатипятисекционный полиэкран.

Следующей была крошечная работа «Слева направо». Опять попытка чистого эксперимента — направить героев в одну сторону пересекать-бороздить пространство экрана... И только потом наконец-то случились те самые «$^5/_4$», что получили приз ФИПРЕССИ в Оберхаузене, были названы лучшим мультфильмом в Дьёре (Венгрия) и удостоились престижного приза музыкального фестиваля в Риме Jazz-image.

Фильм начинается со свободного в синкопированном ритме Take five полета странной птицы. У нее, парящей над продуваемой ветром пропастью, большой клюв и крылья, болтами прикрученные прямо к голове. Далее, «спотыкаясь» вместе с темой Пола Десмонда, блистательно обработанной и разыгранной Дейвом Брубеком, разворачивается фантасмагорическая визуальная импровизация с участием обширной сюр-массовки. Тут сквозной персонаж в чем-то полосатом переливает «из пустого в порожнее», то есть, если буквально, закидывает ведро в колодец и затем выливает содержимое в пропасть. Существо из окошка в стене метко плюет в заданном ритме в нарисованную мишень. Прыгают металлические мальчики на ножке-пружинке. Три задумчивые бескрылые птицы отрабатывают соло ударных с помощью цепочек на сливных бачках. Этот по-своему уютный магический мирок с обеих сторон обрывается зияющим чернотой космосом. Из черной пропасти странная птица появляется в начале, а в финале она вылетает снова в холодную бескрайность, уже с другой стороны.

Позже пришлось заново переснять «Болеро». (Его негативы снова потерялись.) Все-таки слишком «повышенная духовность» доставляет много беспокойства. Хотя и радует безмерно. Среди наград фильма — «Золотой медведь» в Берлине, «Ника», кубок Монтекатини (Италия).

Затем была «Провинциальная школа». Фильм снимался долго. Не было целлулоида. Первый план вводил зрителя в заблуждение. Мягкий, почти идиллический акварельный пейзаж. Марево над рекой, заросшей зеленью. Пейзаж, антагонистический «картинке» Максимова. Но тут на фоне воздушной акварели возникал полосато-носатый Учитель, грузный, с устрашающим хоботом. И все вставало на места. То есть на голову. Как это и бывает в обычной школе. А то, что у учеников вид странноватый, вместо волос — гвозди и вообще они запросто рассыпаются прямо на глазах и приходится их собирать веником в сово-

И.Максимов

чек... Так это ведь всяко бывает. Фильм вот тоже разрезали на маленькие кусочки и крутят теперь целыми днями на MTV. Говорят, молодежь «тащится», разыгрывает сценки из «Школы...».

Потом на экран повылезали дракончики в фильмах-крошках «В ожидании шарика» и «Идеальная дырочка». Эти фильмы, как и сюжет «Два трамвая» в «Московском проекте» в каком-то смысле стали прелюдией к следующей значимой картине «Нити». Потому что Иван Максимов стал снимать «про любовь». Головы влюбленных персонажей, зажатые трамвайными дверями, плавно трансформировались в простейших. И появились такие инфузории с хвостиками-нитями. С простейшими без примесей чувствами — любви и нелюбви. Узелок завяжется, узелок развяжется. Он — синий, она — голубая. Все закончится хорошо. И дождь гвоздиками снова будет падать на землю, а ветер уносить и путать нити любви.

— Наверное, у многих складывается впечатление, что ты снимаешь одно кино, его разные «главки»...

— А для меня это совершенно разные вещи. Я вижу их существенную разницу, которая, может быть, кому-то не заметна: и жанровую, и стилистическую. Да и по качественному уровню мои работы разные. Те, что я делал сам («5/4», «Болеро»), более значимы, удалось достичь совпадения задачи и результата. Там, где использовался чужой труд — мультипликаторов, прорисовщиков, — уже не совсем то... Участвуя в работе, люди привносят свое. И под таким фильмом я уже не могу полностью подписаться. Да и технология накладывает свой отпечаток. «Болеро» и «5/4» создавались в перекладке. Сцена снималась один день. Все выставлялось под камерой. Если не получалось, была возможность переснять. Я мог в принципе снимать то, что придумал или додумал накануне. Без обязательного жесткого каркаса. Мог переделывать что-то много раз. В классическом целлулоидном кино («Слева направо», «Провинциальная школа») я уже не могу ничего переделать, ведь мультипликат уже готов.

— Я думала, ты уже давно работаешь на компьютере...

— Да, после «Нитей» я все делаю на цифре.

— И какие фильмы?

— Никакие. Ушел в компьютер и сижу там. Делал рекламу. Помнишь новогоднюю серию «Внешэкономбанк»?

— Помню. И нежную серию о презервативах тоже. Чем привлекательна компьютерная техника?

— Все дешево получается и быстро.

— Плюс возможность камуфлировать различные технологии?

— Да, с цифрой я могу делать хоть объем, хоть перекладку. Но это инструмент, лишенный профессиональной ритуальности. Ведь любая работа на студии включает в себя огромное количество мерцающих знаков-маяков принадлежности мультцеху. Все традиционно настраивает на работу, на нужный лад. Сама механика движений. Прихожу снимать. Открываю дверь, заряжаю пленку, включаю свет, проверяю обтюратор, выстраиваю сцену. О другом уже думать не могу. Я углублен. А компьютер стоит дома. Одним нажатием кнопки могу включить игру, уйти в Интернет, обменяться посланием с любимой девушкой, в общем, заняться чем угодно. Слишком много соблазнов и отвлекающих моментов. Нет степени сосредоточенности. Нет атмосферы. Над этим надо специально работать. Организовать компьютер, предназначенный только для анимации. В отдельной комнате развесить пленку, чтобы запах был. Поставить монтажный стол... для красоты... Для настроения.

— И вахтера посадить...

— Нет уж, пусть остается на «Союзмультфильме».

— Почему после «Нитей» не было авторских работ? Отсутствие денег или идей?

— Идей полно. У меня были проекты, они проходили комиссию Госкино. Но денег тем не менее не давали. Самый древний проект, который не состоялся, «Туннелирование» назывался. Импровизация на тему известной притчи о двух лягушках, одна из которых не хотела тонуть и сбила масло. Представь, два персонажа заперты в помещении со многими дверцами. Один расслабился и в тоске качается в кресле. Другой пытается из всех сил выбраться, но куда бы он ни нырял — все время вываливается обратно. И все равно он продолжает отчаянно дергаться, протискиваясь то в одну дверку, то в другую. В конце концов он не возвращается. Первый начинает волноваться. Может, действительно есть выход? Бросается к той, последней двери, за которой его «сокамерник» исчез. Лезет туда же... но вываливается обратно из трубы.

— Сила и труд все перетрут?

— Дело все в том, что здесь, как в Зоне Стругацких, нет ничего постоянного. В какой-то момент любая из этих дверей может оказаться выходом. Но как угадать — какая и когда откроется?

— А тебя самого это твое «туннелирование» не замыкает? Не было желания найти какую-то другую дверь? Иную стилистику? Сделать нечто, чтобы никто не узнал Максимова?

— Нет, мне не хочется разыгрывать «мистера Икс». Хочется быть самим собой. Занимать свою нишу, заметь, востребованную.

— *А не скучно, когда заранее знаешь, что и как будет выглядеть?*

— Когда хочется что-то сделать, я не чувствую себя в чем-то ограниченным. Например, я бы с удовольствием был живописцем, постимпрессионистом каким-нибудь. Или композитором. Но этому надо было учиться. А большое кино мне не хочется снимать оттого, что надо работать с людьми, конфликтовать надо. Не люблю ссориться. Мне это вредно. Стараюсь работать один и, если необходимо, нанимаю на короткое время сотрудников.

— *Теперь ты ушел в рекламу, клипы...*

— Никуда я не ушел. Я остался дома в ожидании телефонных звонков. Иногда, действительно, звонят, что-то предлагают.

— *А если у заказчика будет идея, тебе не близкая, или не понравится то, что ты сделаешь?*

— Обычно заказчиков устраивает моя стилистика. Их не устраивает смета.

— *Завышенная?*

— Нормальная, вполне стандартная. Хотя есть мультипликаторы, которые работают задешево.

— *Заказная анимация для тебя творческая работа или средство заколачивать деньги? Амбициям не вредит?*

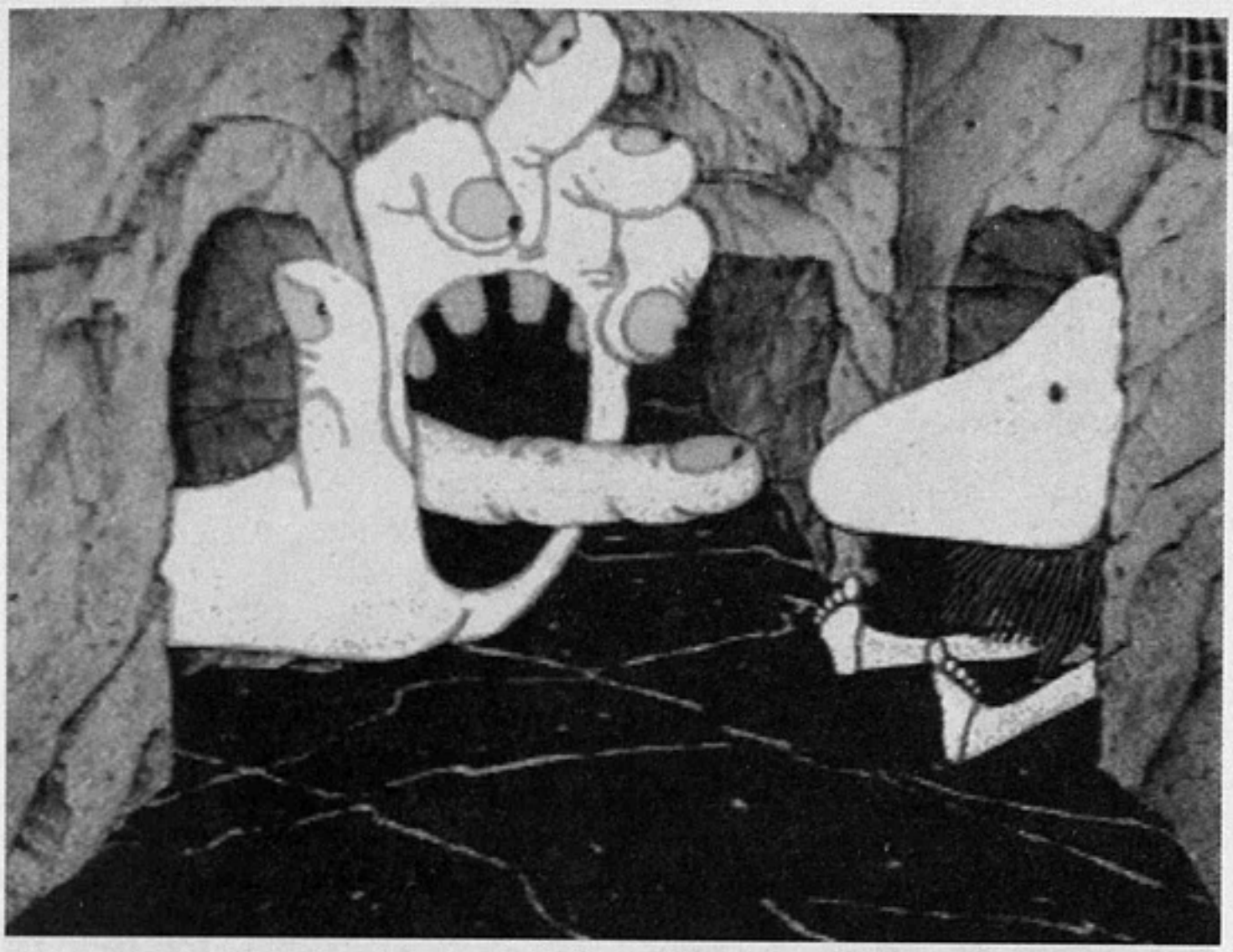
— Она меня устраивает. У меня работает голова, и поэтому рамки строгой задачи не сжимают, а, напротив, помогают работать собранно. Случается, конечно, заказчик, с которым невозможно наладить контакт, тогда приходится выполнять идиотские установки. Но зато месяц поработал, и можно забыть все как страшный сон.

Не уверена, но, возможно, работа над известным клипом «Люба» («Споемте, друзья») как раз случай если не страшного, то тревожного «сна». Было множество переделок. В итоге осталась лишь авторская копия — заказчики клип так и не приняли. На экране музыкальный вариант «любви втроем». Двое в голубых костюмах продвигаются по сельским просторам на сиреневом быке, на белых гусях, на голубой свинье, на слоне и ком-то водоплавающем. И самозабвенно, по-нашему, по-попсовски раскрывают сердца Любе — доярке яркой. У Любы кошачья голова и обнаженный бюст. Влюбленные мечтают на сеновале о Елисейских полях, о будущих встречах с дояркой и улетают на воздушном шарике. В финале прилетает любимая Ванина птица, раскрывает пасть, в которой крупным шрифтом набрано: «Я — чайка!»

— Суть в том, что успешные музыкальные продюсеры, работающие с разными музыкальными коллективами, как правило, любят попеть. Вот двое таких господ решили, что поют не хуже подопечных — неплохо бы и самим записать чего-нибудь. Люди небедные, они наняли себе сессионных музыкантов. Взяли у Виктора Чайки песню «Французская любовь» и записали ее. Когда зашла речь об анимационном клипе, они захотели более изысканную, модерновую стилистику. Но такая воздушность не позволяла делать прикольный жанровый сюжет. Для анимационной жанровости нужны более пластические, гротесковые персонажи. Ими вымечталась стилистика в духе Дон Кихота Пикассо. Можно бы сделать и такой клип. Но это не совмещалось с их же требованиями по прикольности сюжета. Даже для того чтобы выяснить строго: чего же им надо? — требовалось время, которого не было. Задача — успеть ко дню рождения композитора, то есть сделать клип за месяц. И в результате — масса ошибок, халтуры. Мы не спали по ночам. А вышло так себе. Стилистика более или менее традиционная, какую любят все эти музыканты в своих глянцевых клипах. Получился микс: мои персонажи в пластике Рената Газизова. Потом долгое время шли доделки-переделки, перемонтаж. Один из упреков заказчиков — получился мультфильм, а не клип. То есть, понимаешь, акцентирование не музыкального, а типично мультипликационного мышления.

— *Ты-то сам как считаешь, получился клип или мультфильм?*

— Клип — это видеоролик. Бывают разные видеоролики. Говорить о том, что я резко выделился, нельзя. Возможно, вышло не то, что хотели продюсеры. Они пытались сами перемонтировать, что-то изменить. Гонорар так и не заплатили.



«Либидо Бенджамина»

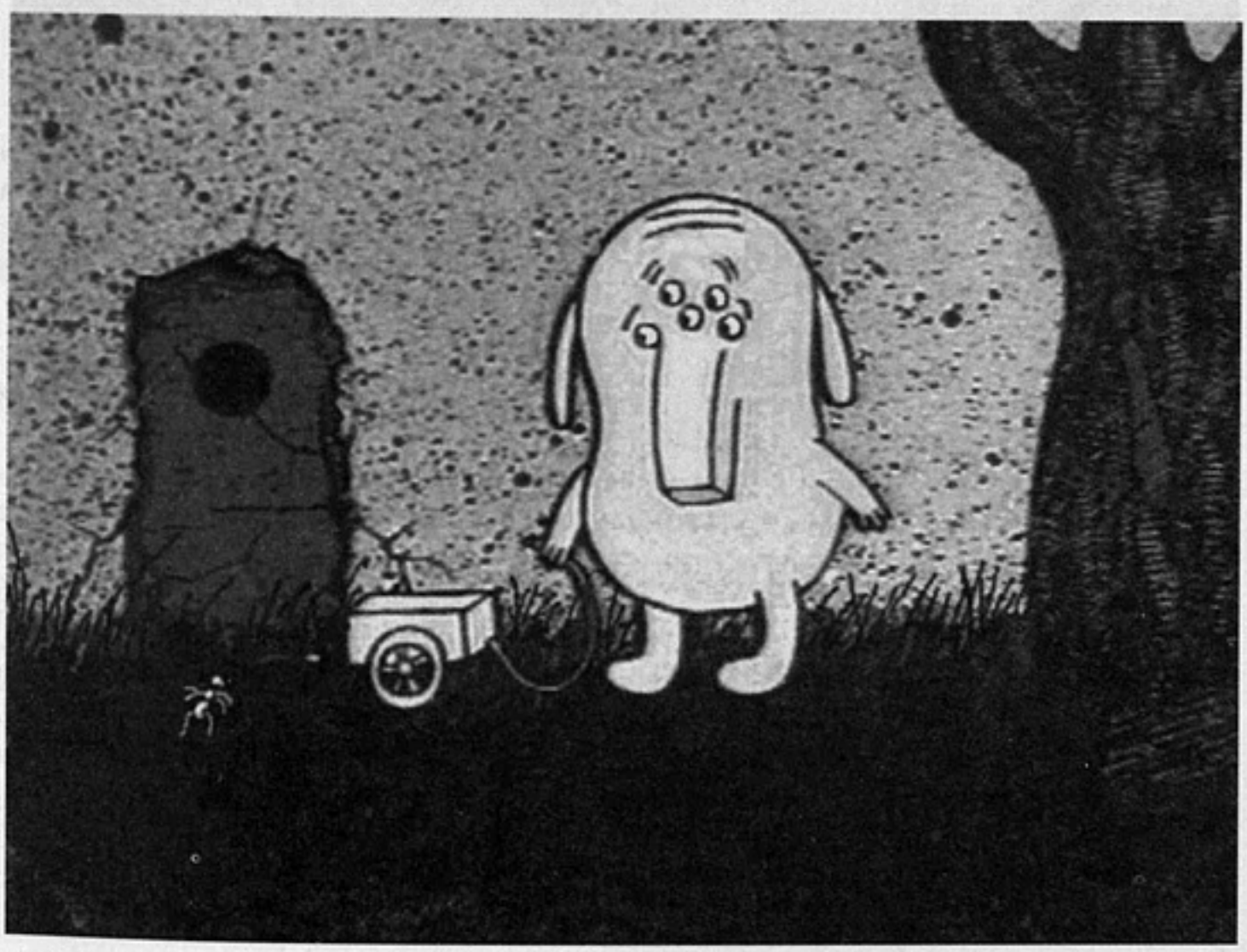
— Есть ли еще желание дальше пробовать себя в коммерческих музыкальных проектах?

— Если хорошая музыка — с удовольствием. При условии двух составляющих: время и деньги.

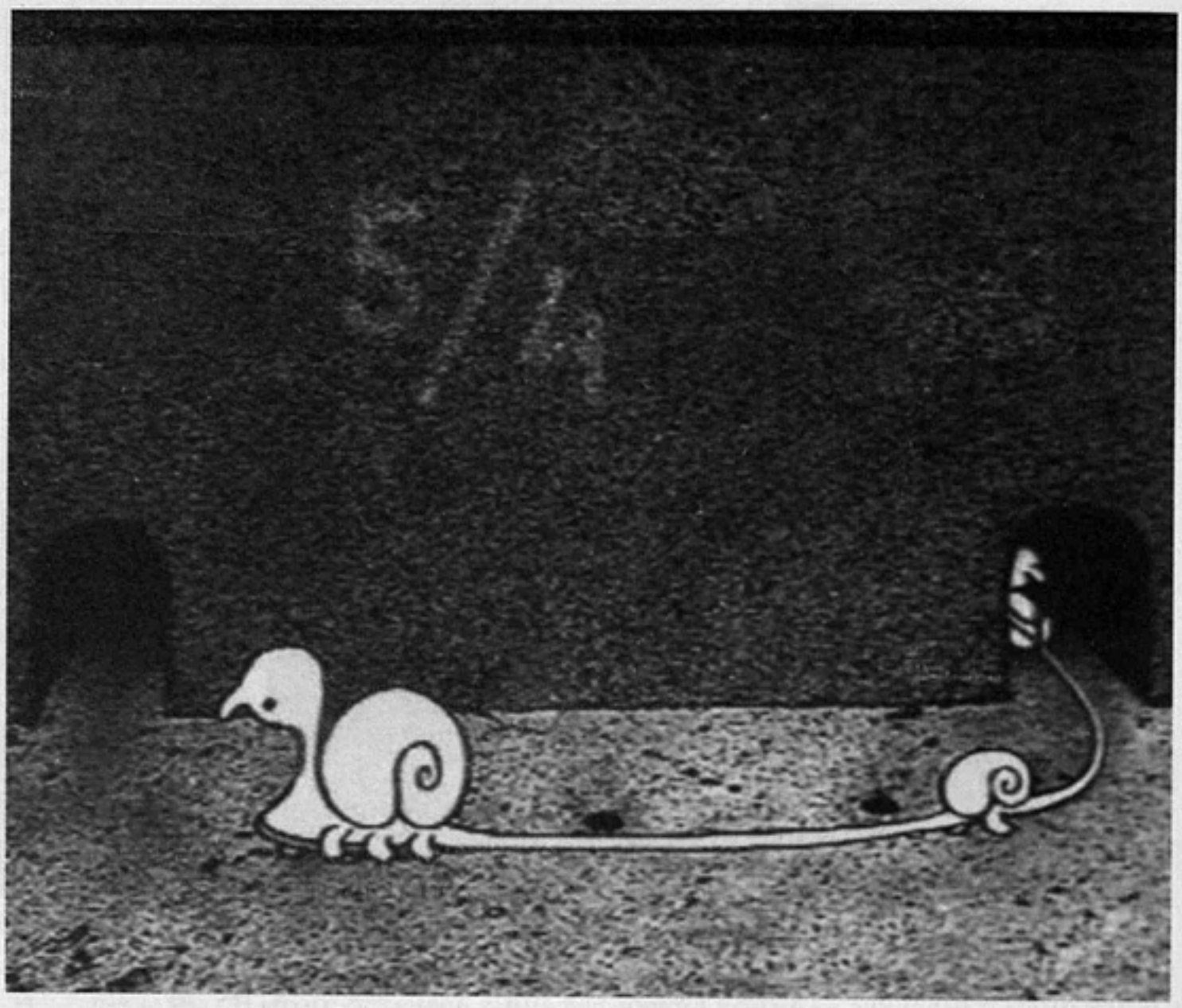
— Как видится твое дальнейшее существование не в идеальном, но хотя бы в гармоничном варианте?

— В гармоничном — это заказы, реклама, клипы. Я реалист и понимаю, что никто не будет заказывать авторскую анимацию, потому что она не окупается.

— Минкульт заказывает...



«Идеальная дырочка»

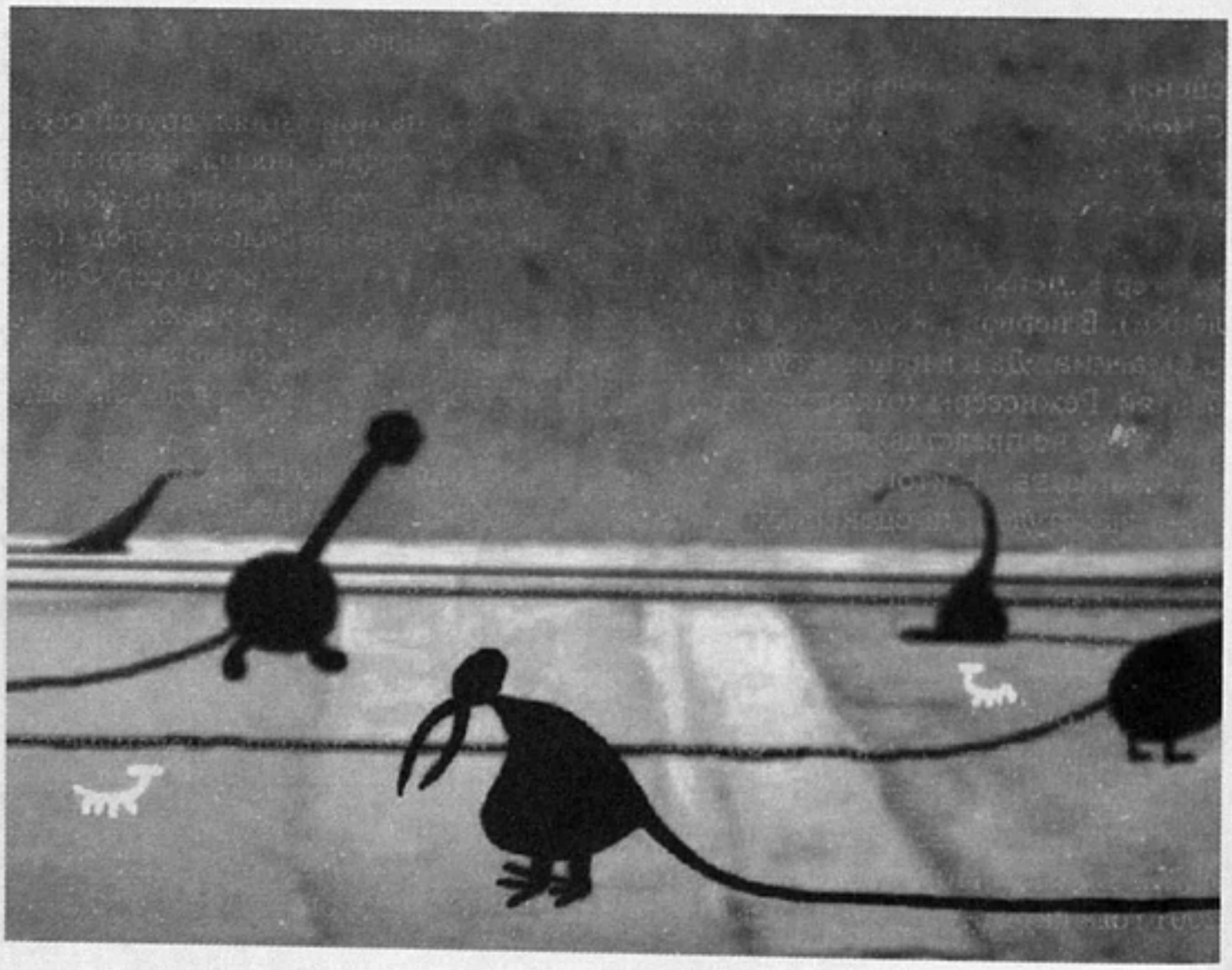


«5/4»

— Минкульт, в любом случае, путаная организация, разрываемая на части разными людьми, разными интересами. Чтобы получить деньги, нужно участвовать в этом процессе. Все время там торчать, себя пропихивать.

— *Как сегодня просматривается ситуация в профессии? Твои сверстники куда-то исчезают…*

— Все вольные птицы. Это раньше была тоталитарная система, некуда было деваться. Все вынуждены были жить будто на рельсах.



«Нити»

— Иногда на рельсах спокойнее, комфортнее. Едешь себе в купейном вагоне, тебе дают съемочную группу, редактора, за «простой» платят. Порой и унижений меньше.

— Знаешь, вот мы с Сашей Горленко на днях вспоминали «Союзмультфильм», особенно его жизнь до перестройки... Творческий дух. Дымящиеся от усердия цеха, клубящиеся в спорах кулуары. Куча талантливых людей. Все ведь были там. На одном пятаке. Потом, когда дали свободу, все разбежались по углам...

— Многие талантливые люди занимаются сейчас бог знает чем. В основном — «туннелированием». Ты — тоже?

— У меня такая схема: занимаюсь саморекламой и жду когда на нее кто-нибудь клюнет. Отдал свой фильм, например на MTV, раздаю картины на телеканалы, участвую в различных показах.

— Поделись последними яркими впечатлениями от родной анимации.

— Неплохие работы — «Мячик» Тумели, «Соседи» Бирюкова... В этом году понравился маленький сюжет из «Мультипотама» про Волка, сделанный Ужиновым. Но если честно, последним хорошим фильмом было «Рождество» Алдашина. После него, собственно, ничего выделить не могу.

— Это почти за пять лет?

— Ну и что... Когда жил-был «Союзмультфильм» и за год выпускалось до сорока частей, было один-два хороших фильма. Так что в процентном отношении ничего не изменилось. Просто «кина» стало меньше. Наладится массовое производство мультипликации, и хорошие картины появятся. Талантливая молодежь научится...

— А есть она — талантливая молодежь?

— Из бесед с известными мне киевскими и московскими студентами понимаю, что учат их плохо, не так и не тому. Нельзя этим юным людям сразу делать отсебятину, раскрывать душу. Потому что за душой у них, как правило, еще ничего нет — ни профессии, ни философии, ни опыта, ни переживаний. Надо строго ставить задачу — снять небольшую экранизацию или пластический анекдот. Курсы не выращивают новую поросль из-за отсутствия денег. Если раньше нам платили стипендию, то сейчас сами студенты должны платить 4 тысячи долларов в год. Какой талантливый человек может найти такие деньги? И жаль, что мастера сегодня почти ничего не снимают. Молчат авторитеты русской анимации. Хотя кто-то и работает на английском заказе.

— Тебе это неинтересно?

— Не люблю делать длинное кино. Я и смотреть-то больше десяти минут анимацию не могу... Хотя разок можно попробовать. Но все же я спринтер.

— Тебя не смущает, что «Школа» порезана на кусочки...

— Я сам резал сценки секунд по 20—30. Народу нравится, это главное. И как реклама эти фрагменты работают. А реклама способствует тому, чтобы люди узнавали в тебе представителя профессии. По логике, они должны мне рано или поздно позвонить. Так и происходит. Ведь живу я в родном городе и с каждым годом у меня больше и больше знакомых...

— Сам на собственном компьютере не делаешь собственное кино?

— Свое кино я делаю. И надеюсь, что, может, кто-нибудь начнет его финансировать.

— Расскажи, про что кино, может, и правда кто-нибудь заинтересуется?

— Рассказать трудно. В общем, хорошее кино делаю. Импровизацию на тему See journey (дуэт Крамер — Кузнецов: фортепиано и гитара). А раз это импровизация, то авторские права переходят к исполнителям. Значит, эту великолепную тему можно использовать.

— А с «$^{5}/_{4}$» у тебя не было проблем с использованием музыки Десмонда — Брубека?

— Они у меня и остались. Мы даже побоялись показывать фильм самому Брубеку, когда он приезжал. Хотели кассетку ему на день рождения подарить с клипом. Но люди из окружения сказали, что лучше не стоит. Опасно. Сейчас я отдал кассету музыкантам из Ирландии, они обещали передать его сыну.

— Рискуешь...

— Мне терять нечего, это учебная работа, в которой разрешается использовать что угодно.

На фестиваль в «Орленок» Максимов привез сериал «Бот и Феня». Серии по двадцать секунд. Мне даже показалось, что он специально так быстро сварганил дома пару серий, чтобы поехать на фестиваль. Теперь они будут проданы на Муз-ТВ.

— Что же можно рассказать за двадцать секунд?

— Любой случай из жизни. Можно и на крошечном поле разыграть сюжет. Чем короче фрагмент, тем важнее обаяние персонажа.

— Кстати о персонажах. Насколько они индивидуализированы? Ведь на первый взгляд они похожи друг на друга.

— Возможно, это ощущение сходства идет от их инфантильности. Это их главная особенность. Психологически я чувствую наибольшую симпатию к детям от двух до пяти лет. Когда не утрачено обаяние, когда еще не освоены взрослые правила поведения, речь, строение фраз, жесты, мимика. Когда все еще органично, индивидуально и смешно...

— И как дети воспринимают странную форму твоих историй?

— Легко. Вопрос понимания связан с тем, какое у них самих мышление, что им нужно от движущихся картинок. Детям раннего возраста легче, они еще не ищут сюжетность, воспринимают все с лета. Сами домысливают, неожиданно интерпретируют. Они более мобильны в понимании, в диалоге с экраном.

— А отчего твои персонажи носатые, хвостатые?

— Это развлекает. Другой облик уведет в область иной атмосферы, характеров. Я иногда пробую тут увеличить, тут подвинуть — выходит не то. Теряется характер, теряется странность. Хочется уйти от униформы, хочется большей отстраненности от привычной реальности, чтобы все воспринималось как нечто незнакомое.

— При всем этом они, извини, в какой-то степени автопортретны...

— Это не важно. Ведь зритель со мной не знаком... как правило. И видит на экране лишь мою трактовку обаяния и непосредственности, вложенную в облик персонажа. Поэтому я сам, как персонаж, возможно, использую те же краски.

Краски Ваня и в жизни использует самые яркие. И не только на карнавалах. Стоит лишь увидеть где-то сверху его бороду, переходящую в бандану, а ниже — сплошь полосатые штаны — сразу понятно: это персонаж. *Персонаж мультипликации.*

Насилие — концентрация боли

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА МЦИТУРИДЗЕ

Ким Ки Дук

Екатерина Мцитуридзе. На пресс-конференции вы сказали, что главная цель вашего фильма «Адрес неизвестен» — возрождение самосознания нации, самоидентификация корейского народа. Как вы считаете, актуально ли это сегодня, когда мир одержим идеей всеобщей глобализации? Или вы сочувствуете антиглобалистам?

Ким Ки Дук. Я полагаю, у глобализации много отрицательных сторон. Например, во всем мире начинают пользоваться одним языком — английским. Это очень серьезная проблема. Если так будет продолжаться, все народы станут частью единой тотальной мировой системы и многие нации, в первую очередь мелкие этнические группы, утратят свою самобытность, свою сущность. У нас в Корее существует прекрасная, уникальная многовековая культура, а мы, к сожалению, уже начали терять ее вследствие глобализации. На мой взгляд, именно по этой причине сегодня в самых разных странах набирает силу мощное антиглобалистское движение.

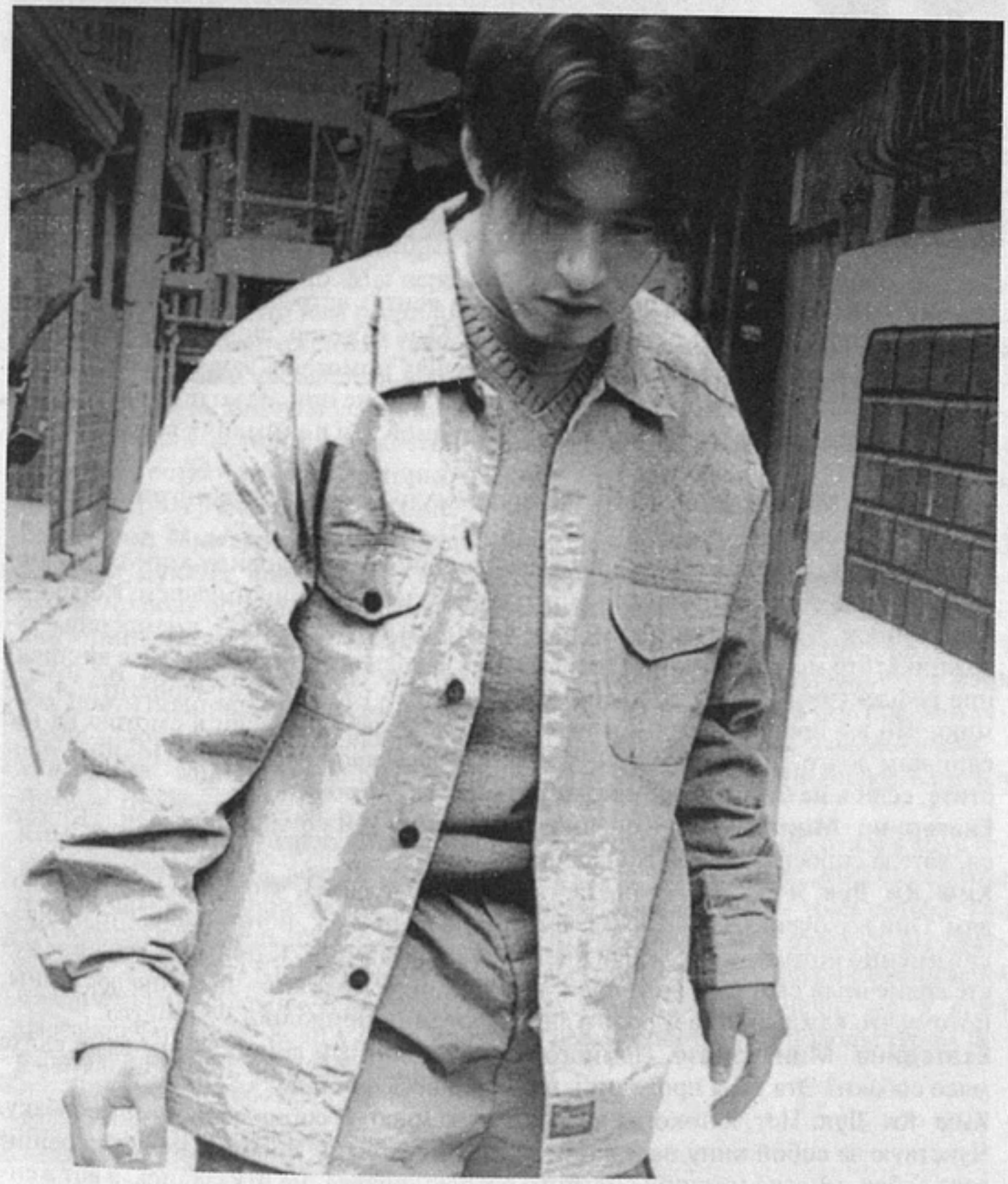
Екатерина Мцитуридзе. Поэтому вы решили так резко, прибегнув к почти садистским методам воздействия на зрителя, заставить ваших соотечественников, да и не только их, трезво взглянуть на себя, на окружающую реальность, на перспективу продолжать жить так, как живут ваши герои, ослепленные ненавистью, подозрительностью, отчаянием? Я, пожалуй, еще не видела такой концентрации жестокости на экране, такого разнообразного, изощренного насилия —

«Остров»

от убийства собак до выкалывания глаз и зарывания в землю живого человека. Я уже не говорю о финале, где мать, потерявшая разум от горя, ест останки собственного сына. Правда, все эти немыслимые сцены, в пересказе вообще существующие за гранью дозволенного, за пределами возможностей человеческого восприятия, сняты с такой кинематографической изысканностью, что невольно заставляют зрителя искать за всем этим зримым ужасом какой-то скрытый смысл — понятно, что это не просто эпатаж, не шок ради шока, не провокация звериных инстинктов.

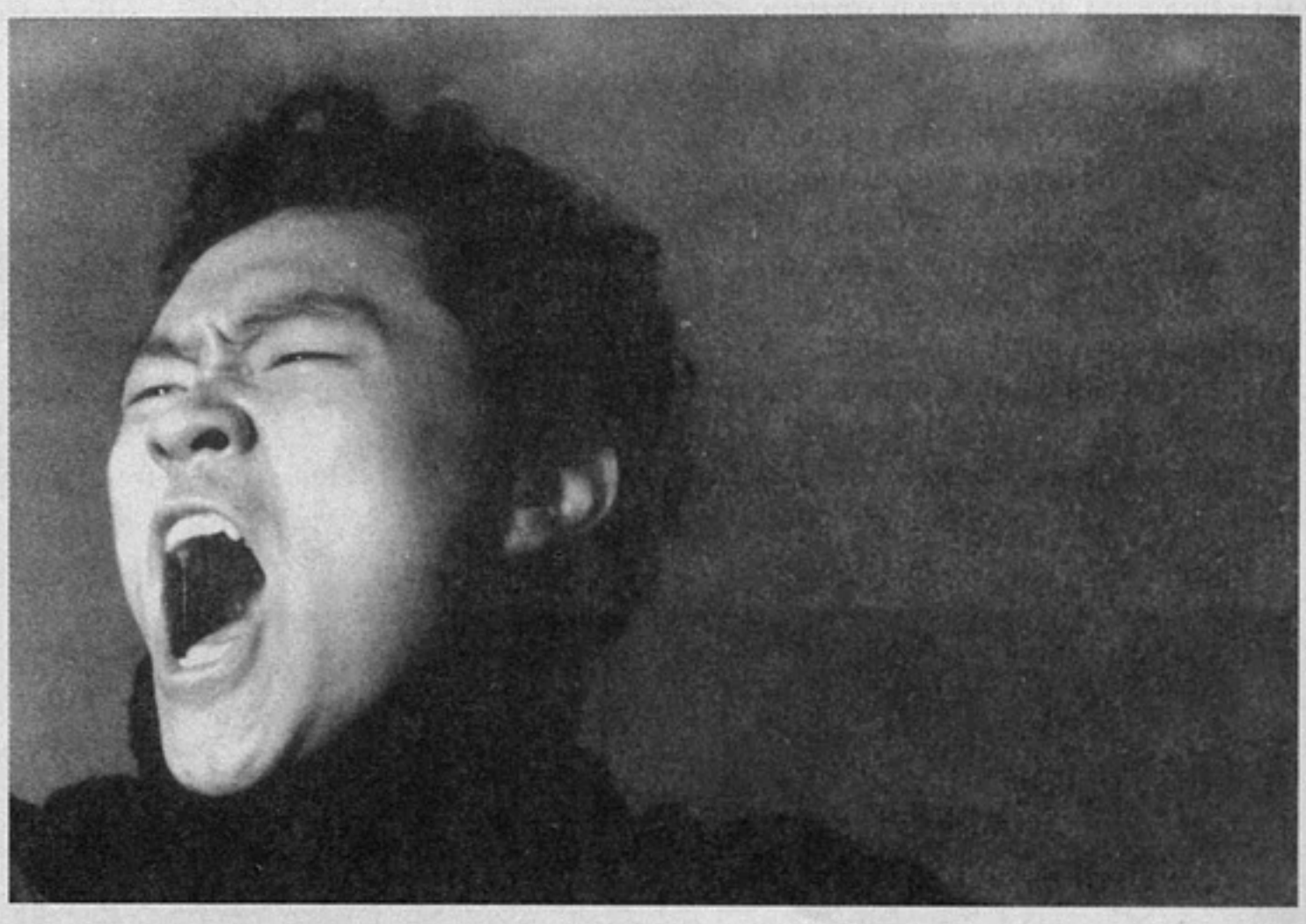
Ким Ки Дук. Согласен, фильм, вернее, многие его эпизоды могут шокировать, но я полагаю, что зритель правильно воспримет мое послание. Может, конечно, возникнуть вопрос: зачем столько насилия на экране? Но я надеюсь, что в процессе просмотра зритель поймет, что образы насилия идут из самой глубины человеческой природы и мира. В моей картине это мир корейского захолустья, переживший сначала многолетнее присутствие американцев (здесь шла война, потом была их военная база), а затем уход, исчезновение американских солдат. Так что мой фильм правдиво показывает то, что реально существует. Насилие, жестокость — это от боли. Кстати, никакое кино не может быть таким жестоким, как красивая женщина... Жестокость на экране — это не использование насилия лишь ради эмоционального шока, это выражение спрессованной боли, которую все мы носим внутри.

Екатерина Мцитуридзе. Вим Вендерс считает, что любой фильм о насилии — это фильм в поддержку насилия. Вы, вероятно, не разделяете подобные убеждения?



«Реальный вымысел»

Ким Ки Дук. Нет, не разделяю. Я думаю, насилие, которое изображается на экране, уже существует и вокруг нас, и в нас самих. Фильм — всего лишь средство для выражения того, что есть. В обществе, в отдельном человеке. К примеру, я не верю, что если в картине много насилия, в мире его может стать больше. Скорее, хорошо сделанный фильм послужит призывом к тому, чтобы активно противостоять жестокости и злу. Поэтому я считаю крайне важным, чтобы автор в каждом произведении мог свободно выражать свою точку зрения. На мой взгляд, сцены жестокости помогают нам высказать убеждение, что этого не



«Адрес неизвестен»

должно быть. Например, в документальных лентах встречаются и более шокирующие кадры, и я не думаю, что это плохо. Мне кажется, сильные образы, преувеличения и акценты на определенных вещах помогают людям увидеть проблемы, мимо которых в другой, более мягкой подаче они легко проходят. Жестко снятый эпизод делает мысль автора доступной для понимания всеми, кто сидит в зале.

Екатерина Мцитуридзе. Кому из героев «Адреса» вы сочувствуете? Или кто вам лично более симпатичен?

Ким Ки Дук. Я больше всех сочувствую парню — наполовину корейцу, наполовину черному, сыну американского солдата, навсегда покинувшего Корею, — и его матери. Но есть и еще один небезразличный мне герой — подмастерье художника, это мой автопортрет. Весь фильм увиден его глазами, все его внутренние рефлексии — мои собственные рефлексии. (*Загрустил.*) Простите, я помню, что вы просили, чтобы я не смотрел в камеру, но если я смотрю на вас слишком долго, я начинаю смущаться. (*Застенчиво улыбается.*) Поэтому простите, если я не буду все время смотреть на вас. Хорошо?

Екатерина Мцитуридзе. Конечно, пожалуйста... Я сбилась с мысли... Кажется, хотела спросить, какой ваш любимый цвет.

Ким Ки Дук. Я люблю все цвета, потому что полагаю, что цвета подобны людям. Они все очень разные. Когда смотришь на пейзаж, понимаешь, что он красив именно потому, что каждый цвет в нем неповторим. К примеру, в одном месте солнечный свет слишком ярок, в других он темнее. Все цвета превосходны, потому что каждый играет роль в формировании природного единства.

Екатерина Мцитуридзе. Немного провокационный вопрос — вы сами едите мясо собаки? Эта тема проходит у вас через весь фильм...

Ким Ки Дук. Нет, я никогда не ел собачье мясо. Я собираюсь завести собаку. Чувствую за собой вину перед той, которую потерял. Вообще, не все корейцы едят собак, многие мужчины от этого обычая, правда, не отказались, а вот жен-

щины, по-моему, не употребляют в пищу это мясо. В последнее время многие стали заводить собак у себя в доме. Хотя до сих пор восприятие собак в Корее отличается от того, что существует в западных странах, где в домашних животных видят едва ли не членов семьи.

Екатерина Мцитуридзе. Как вы думаете, в сегодняшнем политкорректно аккуратном мире не может ли ваша картина быть расценена как антиамериканская? Или вы намеренно стараетесь быть провокационным?

Ким Ки Дук. Если «Адрес неизвестен» будет показан в США, его, безусловно, сочтут антиамериканским фильмом. Но это совершенно не входило в мои намерения. Один из персонажей — американский солдат, влюбившийся в одноглазую корейскую девушку, он помогает ей вернуть глаз. Я пытался показать боль и одиночество, которые этот парень — вроде бы из другого мира — также испытывает в этой непонятной, враждебной человеку реальности. Я хотел показать жизнь людей, каждого индивидуума, а не рассуждать о политике. Так что это равно и не проамериканский, и не антиамериканский фильм.

Екатерина Мцитуридзе. На мой взгляд, для того чтобы играть в ваших фильмах, особенно в «Адресе», актерам необходима особая энергия и сильная психика. Не каждый сможет выдержать то эмоциональное напряжение, которое вы хотите выразить через них. Используете ли вы для работы с актерами какой-то специальный метод для более реального вживания в образ?

Ким Ки Дук. У меня нет какого-то особого метода. И я не слишком вдаюсь в обсуждение сценария с актерами. Просто я много говорю с ними об их персонажах, о том, как те жили до появления в нашей истории, каков их предыдущий опыт. Я не говорю, что вот раз так написано в сценарии, то и играть надо именно так. Я пытаюсь, чтобы исполнители поняли, на чем основаны чувства их героев.

Екатерина Мцитуридзе. Вероятно, я не права, и вы меня поправите, если это так, но когда я вчера вечером посмотрела «Адрес неизвестен», я вдруг подумала, что это фильм об обратной стороне явления, известного миру как корейское экономическое чудо. Если провести аналогию с образом Италии в кино, то это Корея не Нанни Моретти, а Корея Пазолини...

Ким Ки Дук. Это верно. Мы пережили корейскую войну. И я думаю, что, возможно, из-за того что нам пришлось много страдать во время войны и так много всего было уничтожено, в народе и возникла особая энергия. Нам столько всего нужно было преодолеть, нации, стране нужно было заново родиться. Поэтому мы очень много и усердно работали, провели Олимпийские игры в Сеуле, построили великое множество небоскребов. Но несмотря на все это, по-прежнему остаются вещи, которые не изменились. По-прежнему остается боль, это я и пытался показать в фильме.

Екатерина Мцитуридзе. Вы имеете в виду национальную, историческую боль?

Ким Ки Дук. Да, конечно. После пережитой войны мы возродились экономически, но боль осталась, и я хотел показать, что она никуда не ушла. Пока.

Екатерина Мцитуридзе. В какую форму вы облачите вашу «следующую боль»?

Ким Ки Дук. Следующий фильм — называется он «Плохой парень» — у меня уже почти полностью снят. Мне остался только окончательный монтаж. Это история мужчины, который любит женщину, но делает ее жизнь невыносимой.

Екатерина Мцитуридзе. Можно ли сказать, что следующий фильм Ким Ки Дука — это love story?

Ким Ки Дук. Да, это любовная история, но не только. Главное, о чем я хочу говорить, — это судьба, рок. Встреча двоих — судьба, и то, как вроде бы случайные обстоятельства вмешиваются в их отношения и меняют их, — тоже судьба. Так что в первую очередь это фильм о судьбе. Когда-нибудь мне хотелось бы снять картину в России. Когда я был на Московском фестивале, Россия очень меня взволновала — древнее искусство, старые здания, люди, конечно же. У меня масса впечатлений. Если у меня появится возможность, я с удовольствием поработаю в России, с русскими актерами...

Венеция, сентябрь 2001 года

МКФ
«Молодость»-2001.
На первом плане:
Андрей Халпахчи,
генеральный директор
фестиваля,
Богдан Ступка,
президент фестиваля

ЕЛЕНА СТИШОВА

Юность всегда права

КИЕВ-2001

Андрей Халпахчи, гендиректор киевского МКФ «Молодость», крупнейшего конкурса дебютных и студенческих фильмов в Восточной Европе, сохранил эту фестивальную нишу с советских времен, преобразовав всесоюзный кинофорум в международный. Прошло десять лет, и сегодня «Молодость» — самое престижное культурное событие на Украине. И это вопреки нищенскому бюджету типа «с миру по нитке», еле-еле позволяющему свести концы с концами. О приглашении звезд остается только мечтать, звезды нынче дороги. Впрочем, фестивалю студенческо-дебютного модуля приглашение кинозвезд вроде бы и не по чину. Что же касается именитых режиссеров, то они, как правило, приезжают на свои ретроспективы и всякий раз поют осанну киевской публике. Прошлой осенью Киев посетили Этторе Скола, Ежи Кавалерович, Йос Стеллинг. Голландский мастер завсегдатай «Молодости», к тому же он затевает новый проект совместно с кинопроизводящей структурой фестиваля.

Здешняя публика и впрямь озадачивает. Конкурсный зал полон уже в 9 утра, а на вечерних сеансах считается удачей застолбить местечко на ступеньках. Высокий художественный уровень коллекции, где преобладает авторское кино, такого зрителя привлекает. Это уже не generation П, зацикленное на голливудских блокбастерах, это другое племя. Его типологический портрет еще не ясен, растушеван в тумане наступающего будущего. Одно лишь могу сказать с определенностью очевидца: художественные приоритеты зрителей из будущего до удивления совпадали с моими, зрителя из прошлого. Дело в том, что в фойе киевского Дома кино, где традиционно проводится «Молодость», установлена школьная доска, на которой оперативно выставляются сводные зрительские оценки просмотренной накануне программы. Приз зрительских симпатий, как бы он ни был скромен в материальном выражении, считается одним из самых желанных на любом кинофестивале.

Фаворитом публики после первого же показа стала игровая черно-белая короткометражка «Мужское дело» (A Man Thing) Славомира Фабицкого, выпускника знаменитой киношколы в Лодзи. Этот двадцатишестиминутный малобюджетный фильм возглавлял топ-лист на протяжении всей конкурсной гонки, а в

«Дива и пианист», режиссер Мартен ле Галль

финале поделил Гран-при с французской картиной «Дива и пианист» (Diva et pianiste) Мартена ле Галля, прихватив еще и приз жюри ФИПРЕССИ.

«Дива и пианист», роуд-муви в стиле лирического бурлеска, остроумна, смешна и так изящна, что с дистанции времени вспоминается едва ли не как анимационный опус. Вся прелесть этой короткометражки в филигранном режиссерском мастерстве. Сама же история — стилизованный анекдот про певицу и пианиста, зарабатывающих свой хлеб в придорожных забегаловках. В один прекрасный день дива потеряла голос. Роскошное тело — вот все, что у нее осталось. Находчивый аккомпаниатор придумал согревать ее пышными формами неотапливаемый уличный туалет. И бизнес пошел. Дива кротко восседала, нагревая трон для очередного клиента, пока однажды какой-то подгулявший посетитель не возжелал ее прелестей. Это ее и спасло. Отпор был таким яростным, что прорезался голос! Все вернулось на круги своя, и песни Шуберта вновь зазвучали в окрестных барах.

Конечно же, мне вспомнился мопассановский рассказ про паралитика, которого домашние приспособили высиживать куриные яйца. Но Мопассан — это жестокий реализм. У ле Галля — стилизация, пуантилизм, физиологизма нет и в намеке. Это при таком-то сюжетном faux pas!

У Фабицкого в «Мужском деле», напротив, угрюмство и драматизм, погружение в реальность вроде бы без всякого зазора, отделяющего искусство от жизни как она есть.

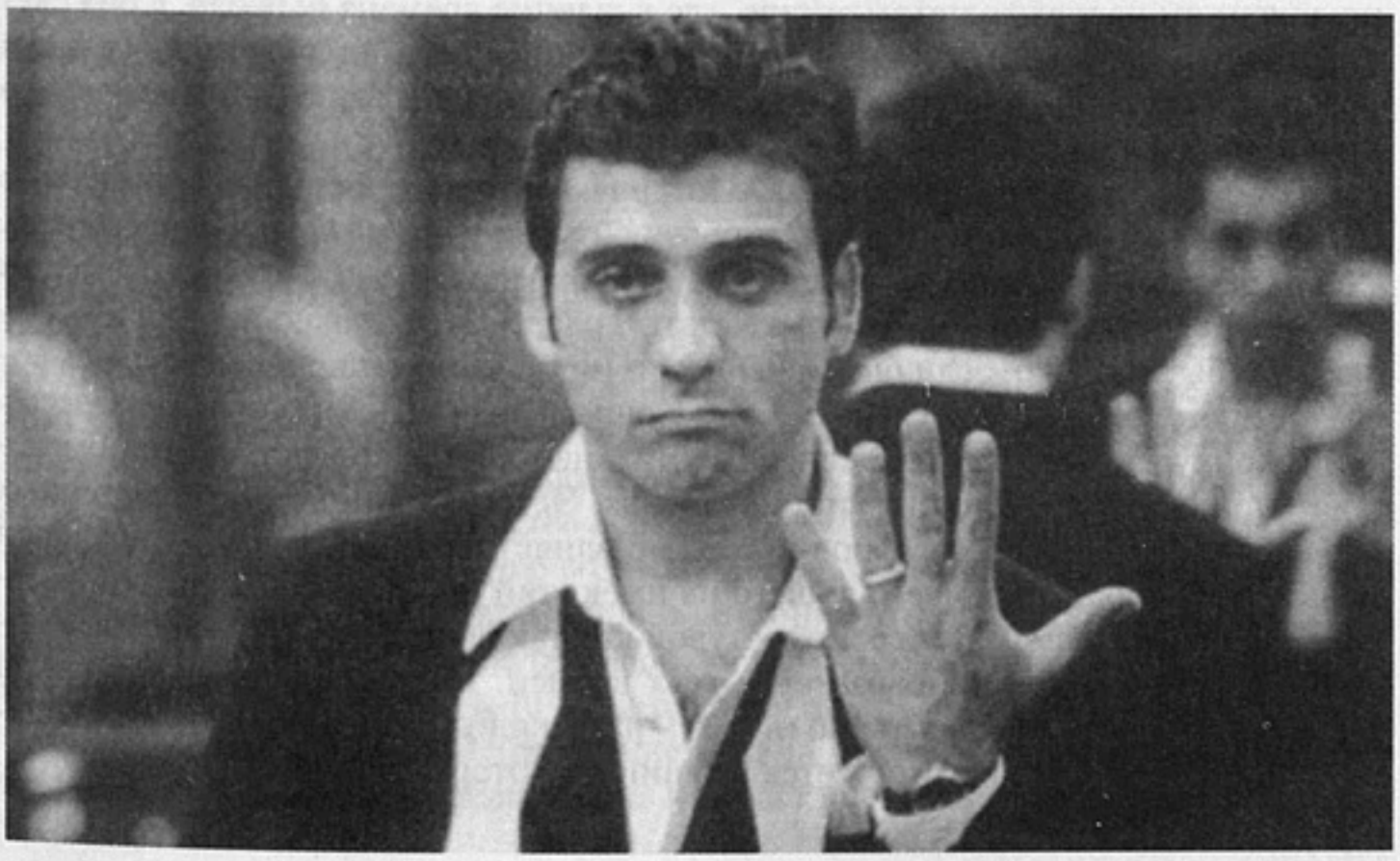
Три дня из жизни тинэйджера, затравленного самодуром отцом, авторитарным тренером и школьными учителями, для которых нет большего удовольствия, чем унизить ребенка, — что-то до боли родное слышится в этом сюжете. Минималистская стилистика акцентирует эффект квазидокументальности. Дебютант ворвался на запретную территорию тайных экзекуций, ревностно охраняемую от чужого глаза и палачами, и жертвами. Мы мало что знаем о семейных пыточных камерах. Подросток скрывает следы отцовского ремня на худенькой спине, а психопат тренер в присутствии всей футбольной команды силой сдирает с него одежду: упрямый мальчишка ни в какую не хочет сменить свой затрапез на новенькую спортивную форму. Стыдная тайна подростка становится всеобщим достоянием, и вот уже разъяренный тренер врывается в тесную квартирку и дает в глаз негодяю отцу. Цепная реакция зла и насилия идет по восходящей. Что остается тинэйджеру? Жалеть того, кто беззащитен еще больше, чем он сам. Фильм обрамляют реальные кадры собачьего приюта, где бездомные собаки с номерами на ошейниках тоскливо ждут своей участи. С рюкзаком, набитым собственными завтраками, отверженный ребенок каждый день приходит в приют и со слезами отчаяния умоляет собачку съесть хоть что-нибудь: «А то тебя усыпят!» И пес, только чтобы не огорчать рыдающего хозяина, берет из его рук еду. Напрасно тренер упрашивает мальчика вернуться, понимая, что без его

участия футбольный матч будет проигран. Ему лучше здесь, среди собачьих клеток, в обнимку со спасенной дворнягой.

Тема насилия (физического, психологического, домашнего) то и дело возникала в конкурсных фильмах, порой даже помимо авторской воли, — так жестко резонирует в начале века век минувший, «век-волкодав». Ни одна из поэтических формул прошлого, навеянных образом юности, молодости, не работает в пересчете на материал реальности, отраженный фестивальным экраном. Более того, входит с ним в клинч. Сегодняшнее художественное мирочувствие куда жестче, трезвее и безнадежнее мировоззрения поэтов и художников минувшего столетия. Жертвенная апокалиптика российских поэтов военного поколения — пик романтизма в сравнении с настроениями современников. А зацитированная в свое время строчка «профиль юности бессмертной промелькнул в окне трамвая» сегодня звучит невыносимо слащаво. «Бессмертная юность» в безразмерных штанах-трубах, с серьгой в ноздре и выбритой бровью — такой вот оксюморон. И повод для экскурса в сравнительную антропологию.

Но все-таки есть, есть классическая формула, включающая и поэтическую травестию, и девиантных героев в общее культурное поле: «Юность — это возмездие» (Генрик Ибсен).

В драме французского режиссера Сандрин Рей «Живучая» (Vivante) тема сексуального насилия и его последствий для судьбы героини, наложившей на себя руки, решается в рамках сведенной к банальностям фрейдистской схемы.



«Широта: ноль»,
режиссер
Тони Вентури

«Поздняя женитьба»,
режиссер
Довер Касашвили

Много тела, много секса и очень мало любви. Прежде всего родительской — отсюда берет начало порочный круг, из которого героиня в финале вроде бы вырывается ценой суицидной попытки. Куда интереснее и глубже в этом плане непретенциозный израильский фильм Довера Касашвили «Поздняя женитьба» (Late marriage, приз «За лучший полнометражный фильм»). Его можно было бы назвать комедией нравов, если бы не прорвавшиеся под завязку трагические обертоны, определившие в конечном счете тональность картины. Режиссер со знанием дела воссоздает грузинскую эмигрантскую среду в Израиле — он сам оттуда, автобиографические мотивы в фильме очевидны. Это горький и саркастический рассказ про то, как любящие родители приносят в жертву идиотским патриархальным правилам жизнь и любовь своего взрослого сына.

Зазе тридцать два года, он докторант университета, у него серьезный роман с красавицей марокканкой. Заза — хороший сын. Чтобы не обижать родителей, он играет в их ритуальные игры и регулярно ездит на смотрины очередной невесты. Про любовницу-разведенку, да еще с ребенком, родителям известно, они смотрят на связь взрослого сына сквозь пальцы. До поры, до времени. Жениться он обязан на девственнице, как того требует закон. Другого варианта никто не допускает даже в мыслях. После очередного неудачного визита к потенциальной невесте распаленные советами доброжелательной родни родители начинают решительные действия: в конце концов сын-холостяк — позор для всей семьи. Сколько можно?!

Дебютант оказался талантливым жанристом, но приз большого жюри он получил, как мне представляется, за свой стратегический — истинно режиссерский — дар. Концептуально фильм крупнее и значительнее семейной драмы, рассказанной с замечательным чувством юмора, но и с трагическим ощущением непобедимости ползучей «власти тьмы».

Структурно картину делают два больших эпизода. Это замечательно поставленная и сыгранная любовная сцена, после которой не остается сомнений в том, что герои связаны узами глубокого чувства. И финальный эпизод: свадьба Зазы, триумф семейного насилия, трагический праздник послушания взрослого сына, его публичная истерика, растерянность юной невесты — ей, бедной, не понять, до чего же печальный жребий припасла ей судьба.

Молва прочила главный приз фестиваля бразильскому фильму «Широта: ноль» (Latitude Zero) — экзистенциальной драме в постановке Тони Вентури. По изобразительному решению равных ей в конкурсе не было. Фильму, однако, достались обе актерские премии — Деборе Дюбок (лучшая женская роль) и Клаудио Дзаборанти (лучшая мужская роль).

Мера всех вещей в этой картине — женщина, так что тема унижения и насилия явлена, можно сказать, в классическом варианте. Задворки цивилизации, мертвый металл вокруг некогда золотоносного каньона, откуда старатели до крупинки выбрали все, разъяренное солнце, красная глина — словом, край Ойкумены. И молодая женщина на сносях, брошенная здесь возлюбленным, словно отработавший свое инвентарь, готовится произвести на свет дитя. Одна, в сколоченном наспех дощатом ангаре, где в лучшие времена был бар, а она служила барменшей. Однажды из клубов дорожной пыли, поднятой забредшим сюда автобусом, материализуется мужчина. И вспыхнет надежда начать новую жизнь. Напрасная надежда...

Тот факт, что мейнстримовская «Поздняя женитьба» обставила арт-хаусную «Широту», достоин внимания как типовая ситуация для международных жюри. «Человеческое» довольно часто побеждает формотворчество. Кинообозреватели получают очередной повод «рвать и метать», радеть за «высокое искусство». Однако что бы это было, если бы члены жюри нигде и никогда не поддавались соблазну проголосовать за «человеческое». Кошмар подумать, как говорят в Одессе.

В конкурсе было немало экспериментальных картин, представляющих языковые поиски современного кинематографа. Эстетика клипа и компьютерных игр соблазняет молодых авторов и заметно влияет на драматургию. Популярен новый тип нарратива, ничего общего не имеющий ни с классическими повествовательными формами, ни с литературой как таковой. Впрочем, подобные поиски характерны для киноавангарда всех времен. Начинающего авангардиста так и тянет полоснуть бритвой по глазам — героя или зрителя. Между тем «Андалузский пес» по-прежнему остается вершиной, которую так никто и не взял.

АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ:

«Сравнение не в нашу пользу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ НИНА КОЛБИНА

«Боно-боно», режиссер Т.Киселева

Нина Колбина. Алексей Ефимович, вы возглавляли профессиональное жюри ежегодного студенческого фестиваля во ВГИКе. Вердикт жюри известен. Хотелось бы услышать ваш комментарий.

Алексей Учитель. Мы посмотрели много фильмов — не только вгиковскую, но и обширную международную программу, в которой было представлено, по-моему, просто рекордное количество зарубежных киношкол. Параллельно-перекрестный просмотр отечественных и зарубежных студенческих работ — это очень любопытно и поучительно.

Мы в жюри работали очень дружно, на удивление. Ведь люди собрались разные и по возрасту, и по темпераменту. Первое время я даже немножко опасался возможной разноголосицы, так как возглавлял жюри впервые. Мы и вправду много спорили, иногда доходило до крика. Не скрою, решения давались нам с трудом. Ведь абсолютно бесспорных претендентов на призовые места не было. Картин такого класса, как новелла «Мужское дело» Лодзинской киношколы, наша программа не предложила.

Н.Колбина. Сомнения и боренья позади. Что же в «сухом остатке»?

А.Учитель. ВГИК, пожалуй, не совсем правильно поступил, представив на конкурс едва ли не все, что имелось на данный момент в мастерских. Мы все понимаем, что важен сам факт участия в любом конкурсе. Это огромный творческий стимул. В годы ученичества особенно, помню по себе. Но, честно говоря, иногда при просмотре на видео возникало желание «прокрутить» кассету.

Может быть, студенческое жюри и должно смотреть все фильмы оптом, но для профессионального конкурса необходим отбор. И в отборочной комиссии, на мой взгляд, должны быть не только студенты.

В двух словах впечатления такие: очень достойная программа игровых фильмов. Лидировали, выделялись из потока три работы. Они и стали лауреатами конкурса.

Картина «Проездом» Алексея Мизгирева из режиссерской мастерской В.Абдрашитова — выполненная в спокойно-камерной манере зарисовка о встрече двух братьев, получила приз за лучший сценарий. А приз за лучший игровой фильм достался студентке сценарного факультета из мастерской А.Бородянского и С.Михальченко Ларисе Бочаровой, по собственному сценарию поставившей фильм «Завтра день рождения». Оценивая картины, мы в каталог не заглядывали, и случившаяся «рокировка» была, как вы понимаете, нечаянной. Не исключаю обиды со стороны руководителей мастерских, но мы не стали менять свое решение.

Замечательный фильм «Боно-боно» Татьяны Киселевой, ученицы Сергея Соловьева. Замечательный по форме, по стилистике. Этакий русский сказ про любовь — с неграми, зимой и в деревне. Мы дали «Боно-боно» приз за актерский ансамбль, предложив эту номинацию вместо номинации «за лучшую мужскую роль», потому что достойного кандидата на этот приз мы не нашли.

По своему режиссерскому опыту я знаю, что сейчас огромная проблема с молодыми актерами двадцати — двадцати трех лет. Практически нет новых актерских имен. И вгиковский фестиваль довольно показателен в этом плане, как, впрочем, и во многих других. Художественный уровень студенческих работ,

«Дурачки», режиссер А.Герман-мл.

увы, наследует нашему «взрослому» кино, в чем-то повторяет его стереотипы и его установки.

Н.Колбина. В чем, на ваш взгляд, достоинства картины «Завтра день рождения»? Мне кажется, что это типично «вгиковское» кино, комедийное прочтение рефлексий юной особы, которая в канун своего совершеннолетия приходит к сакраментальному выводу: «Жизнь — дерьмо». Аккуратное, грамотное дилетантство. Почему этот фильм, который трудно заподозрить в том, что в нем явлено, как говорится, «новое слово», получил первый приз?

А.Учитель. С картиной была почти мистическая история. Ее показывали на открытии, но так сложилось, что я ее пропустил, потом гонялся за ней на протяжении всего фестиваля и наконец увидел буквально под занавес, когда все просмотры уже закончились. Коллеги посмотрели ее по второму разу, и мы, созревшие было дать приз другому фильму, единогласно, нисколько не сомневаясь в своем выборе, присудили первый приз «Дню рождения».

Н.Колбина. Может быть, на вас подействовала сложившаяся вокруг ленты аура? В кулуарах о ней говорили много лестного.

А.Учитель. Может быть. Любой конкурс — это лотерея. Просто так сошлось. Мне лично очень нравится «Боно-боно», это стильная картина уже сложившегося режиссера. А в работе Л.Бочаровой подкупает спонтанная, нерасчетливая человечность. Что называется, душа нараспашку.

Н.Колбина. Получается, что человечность и формальное совершенство противостоят одно другому? Или вы полагаете, что «припуски на швы» уместны при оценке студенческих работ?

А.Учитель. Уж поверьте, я смотрел абсолютно без всяких скидок на возраст и неопытность авторов. Но если фильм захватил, взволновал, тронул, хотя отчетливо видишь просчеты и осечки режиссера, — как быть в таком случае? В «Дне рождения» мне, да и всему составу жюри, очень понравилась актриса, исполнительница главной роли. Наше кино сильно «западает» на типажи. Типаж современной молодой женщины, девушки уже сложился, но он какой-то никакой. Лиц много, но чтобы один раз увидеть и запомнить — такого лица нет. Есть усредненность глянцевых обложек — броско, ярко и в то же время никак. Я ценю в актерах яркую индивидуальность и искренность. Именно эти качества я увидел в Маше Шалаевой, которой мы присудили приз за лучшую женскую роль. Дискуссия жюри затянулась за полночь, и когда наконец решение было принято и мы представили список победителей, нам сказали, что приз наш — как бы это сформулировать? — неправильный, потому что студентка Шалаева отчислена за неуспеваемость. Тогда мы ей позвонили, и выяснилось, что ее отчислили за то, что она снималась в этом фильме. На закрытии, во время награждения, от имени жюри я выступил с призывом к руководству института восстановить на курсе одаренную девушку. Уверен, придет время, и ВГИК будет гордиться, что выпустил такую актрису.

«Царская охота», режиссер В.Мосс

Еще одна картина мне понравилась — «Вертолет любви», вольная фантазия по мотивам Хармса Ильи Максимова из мастерской Елены Саканян. Масса фантазии, юмора, хорошие актерские работы, оператор тоже неплох. Отмечу еще «Кунсткамеру» Радды Новиковой, ученицы Владимира Кобрина. Достойный эксперимент на видео в жанре психологической драмы, хотя определение условно, так как в фильме много ассоциативного, иррационального. Оператор А.Кузнецов получил приз за работу в этом видеофильме. Но настоящее открытие — оператор...

Н.Колбина. ...Алексей Убейволк, снявший «Дурачков»?

А.Учитель. Этот молодой человек уже сейчас может встать за любую камеру. Я сумел посмотреть его новый рабочий материал по другой картине. По стилистике он напоминает мне Павла Лебешева. Они и внешне похожи. Думаю, недалек час, когда экзотическое имя Убейволк появится в титрах лучших отечественных фильмов.

Я, каюсь, преследовал на фестивале и свои корыстные цели. Помимо проникновения в то, как мыслят молодые, эта работа в жюри мне пригодится — я искал актрису на роль пятнадцатилетней девочки. Колоссальная проблема! Но после фестиваля у меня появились интересные кандидатуры.

Я очень люблю работать с молодыми людьми, всегда приглашаю их в съемочную группу. Такого оператора, как Убейволк, я пригласил бы непременно, если бы мы не работали вместе с замечательным мастером и моим другом Юрием Клименко. Но если он, не дай Бог, откажется работать, то пусть знает, что вариант есть, и очень хороший.

Н.Колбина. Ваше мнение о неигровых фильмах особенно интересно — ведь вы документалист по происхождению.

А.Учитель. Документальных лент было много, даже слишком много. К сожалению, мы не увидели ни одной, которая отвечала бы нашим критериям. Все ровно до монотонности, ничто не задевает. Пусть картина будет не самой удачной в профессиональном плане, но пусть там будет хотя бы один эпизод, который бы будоражил, волновал! Вот этого не было. Фильм «Леха online», который мы отметили, а студенческое жюри назвало лучшим на фестивале, очень прост по режиссуре, даже, пожалуй, слишком прост. Сцены из деревенской жизни, бытовые зарисовки, конечно же, обаятельны. Но у меня, признаюсь, возникало желание чуть-чуть промотать пленку. Чем эта картина ценна — так это тем, что режиссер Евгений Григорьев нашел замечательного героя — Леху. На этом открытии картина могла бы держаться сколь угодно долго. Леха мог бы еще час говорить, и было бы интересно.

Мы присудили приз фильму о Чечне «Радость жизни» Алексея Сутормина, ученика В.Лисаковича. При общей профессиональной усредненности, явленной в конкурсе, заслуживают поощрения и выбор темы, и, разумеется, отвага автора, добывшего такой «горячий» материал. Любопытным мне показался фильм «Царская охота» — история жизни царской семьи, составленная из архивных фотографий и развернутая параллельно с хроникой первой мировой войны. Это тонко сделанная и удачно дополненная музыкальным оформлением стилизация, что мне интересно именно как документалисту по происхождению.

«Радость жизни», режиссер А.Сутормин

Среди анимационных фильмов было две более или менее интересные работы, одна из которых — The Neon Life — и получила приз. А в целом все довольно плоско, у нас практически не было выбора.

Таких ярких вещей, как в игровом конкурсе, не было ни в документальном, ни в анимационном.

Н.Колбина. Обычно бывает наоборот.

А.Учитель. Да, мы в жюри тоже отметили этот странный поворот сюжета. Но на обобщение он пока не тянет.

Н.Колбина. Является ли студенческое кино, на ваш взгляд, частью большого кинопроцесса?

А.Учитель. Безусловно. По крайней мере, в той степени, в которой мастера влияют на своих учеников. К примеру, фильм «Проездом» и по стилистике, и по форме напоминает картины Вадима Абдрашитова. Влияние поэтики Сергея Соловьева чувствуется в «Боно-боно». Я не уверен, что это хорошо, но это неизбежно.

Н.Колбина. Я имею в виду не только влияние мастеров, но те импульсы, которые идут (или не идут) из толщи кинопроцесса — отечественного, да и мирового.

А.Учитель. Остановимся на отечественном, ладно? Отвечу на этот вопрос, зайдя с тыла, с вещей, имеющих к художеству отношение как будто бы косвенное. Но делайте выводы.

Факт первый. На недавно прошедшем съезде кинематографистов было объявлено, что средний возраст сидящих в зале — шестьдесят восемь лет. Факт второй. Когда я заканчивал институт, через год-два после защиты диплома все выпускники выходили со своими работами на большой экран. Это было почти правило.

Перспективы у тех, кто сейчас учится во ВГИКе, туманные. В институте есть талантливые ребята, есть почва для оптимистических прогнозов. Важно их не упустить, помочь, дать им работу, они справятся. Если этого не произойдет, если нам не удастся поддержать наш потенциал, уровень отечественного кино по-прежнему будет очень низким. Если это кино вообще будет существовать. Кинематограф любой страны зависит от качества и количества средних картин. Можно что угодно говорить про Голливуд, но эти два показателя и там играют важную роль. А у нас сейчас очень много плохих фильмов, очень мало средних и почти нет хороших. Такое соотношение надо менять и обязательно за счет притока новых людей. Проблему не решат один-два человека, нужно, чтобы пришли одновременно десять и чтобы они все работали. У нас почти нет новых имен. Хотя существует конкурс дебютов на «Кинотавре». Появляются один-два дебюта, которые никакой погоды не делают. Необходимо, чтобы хотя бы пять выпускников ВГИКа снимали в первый год после выпуска полнометражный фильм. Вот тогда на «Кинотавре» мы перестанем вздыхать по поводу качества программы. Здесь нужен волевой подход, словами ничего не решить. И эта ситуация способна подавить все творческие импульсы.

Н.Колбина. Не думаю, что в Польше ситуация с выпускниками принципиально иная. Тем не менее на всех ошеломляющее впечатление произвела польская программа.

А.Учитель. Все пять картин. Фантастический уровень — по высшим меркам, по всем параметрам. При этом все картины очень разные. «Мужское дело» С.Фабицкого — как играют там дети! И по режиссуре это очень высокий уровень. Но и «Крылья» А.Беднарека, и «Тем летом» Э.Граффмана — фильмы тоже просто потрясающие. Понимаете, в чем дело? Смотришь, скажем, двадцатишестиминутную картину Фабицкого и видишь всю польскую школу, польскую традицию с ее обостренным запросом к душе человеческой, с ее моральным беспокойством, наконец с ее поразительным чувством метафизического верха даже в картинах, сделанных «под документ». Сравнение точно не в нашу пользу. Может быть, в Лодзи строже шел отбор, но эти картины на два порядка выше отечественных. В остальных программах что-то было лучше, чем у нас, что-то хуже. Работы из стран ближнего зарубежья на удивление слабые. Неприятно удивил меня Питер, мой родной город.

Но все бледнеет по сравнению с лодзинской школой. На месте руководства ВГИКа я устроил бы обмен студентами. Я бы и сам там поучился. Атмосфера — вот что есть у поляков и чего не хватает нашим. Мы все снимаем довольно редко, и мастера не исключение. Нужно много смотреть, ходить в театры, учиться у театральных режиссеров. Я сейчас сам прошусь на стажировку к Петру Наумовичу Фоменко. Недавно видел его спектакль «Война и мир». Вот кто великолепно умеет создавать атмосферу.

Н.Колбина. Чего еще не хватает картинам наших студентов?

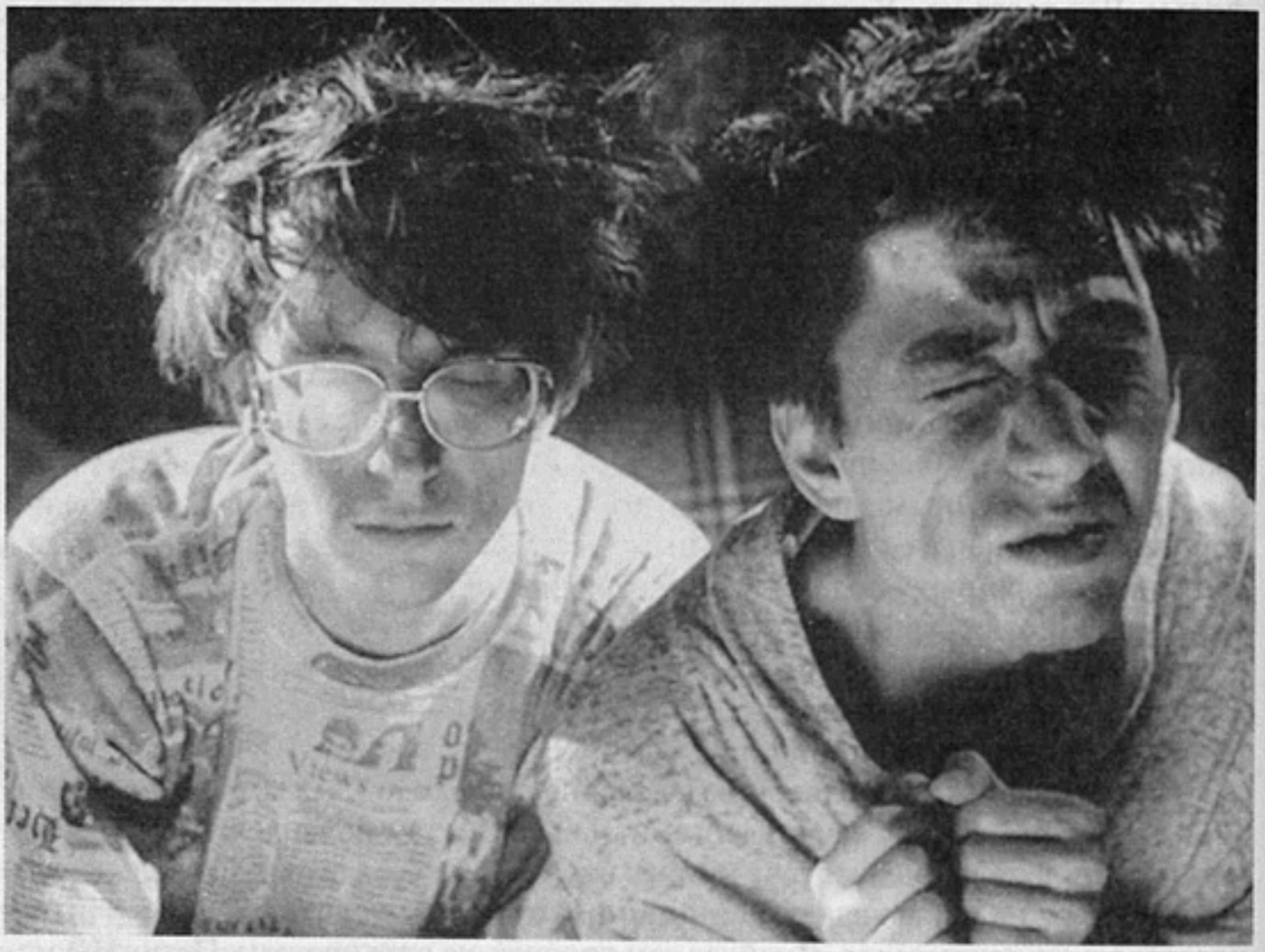
А.Учитель. Трех вещей — атмосферы, естественности и формы. Формы не в смысле вычурности. Те же польские фильмы — вовсе не авангард. А все равно в них есть стиль, форма. В рамках реализма. Нам не хватает формального поиска как целостности всех компонентов картины.

Н.Колбина. Вы упомянули, что вам было интересно уловить стиль мышления нового кинематографического поколения. Вам это удалось?

А.Учитель. В мышлении молодых людей я не почувствовал целостности, единства. Можно опять перечислить все достоинства выше упомянутых работ, но чего-то общего и принципиально нового я не заметил. Ни по предполагаемой, но отсутствующей разнице в возрастном поколенческом восприятии, ни в сфере поисков языка, новых тем, новых героев. Может быть, Леха — настоящий герой нового века? Он так и просится в пространство игрового кинематографа. А так — ничего нового нет.

«Неформатное» кино в эпоху депрессухи

ВГИКОВЦЫ О XXI СТУДЕНЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ



«Завтра день рождения», режиссер Л.Бочарова

Мария Безенкова, *киновед, председатель отборочной комиссии XXI МКФ ВГИКа.* Для начала я предлагаю обсудить тематические особенности нашего фестиваля. На этот раз в конкурсе было представлено огромное количество фильмов — по сравнению с предыдущим вгиковским МКФ. И отборочной комиссии вроде бы было из чего выбирать. Но мы были поражены... Почему режиссеры не хотят снимать нормальных людей? Почему на студенческом молодежном смотре так много мертвечины, уродства, аномальных ситуаций? Еще больше, чем в прошлом году. Такое чувство, что режиссеры получают кайф, показывая на экране грязь и гадость обыденности.

Лет пятнадцать назад в Питере родился некрореализм, но было ясно, на какой почве возникло это протестное течение в кинематографе. Трудно сказать, что в нашей жизни возобладал позитивный настрой. Достаточно посмотреть новостные программы ТВ, чтобы убедиться в этом. Тем не менее сегодня, на мой взгляд, для подобных игр (трупаки, «вепри суицида» etc.) уже нет резона, однако смертолюбие нас не покидает.

Светлана Смагина, *киновед.* В 60-е годы были общественные идеи, вокруг которых концентрировалась культурная жизнь. У нас — полный хаос в голове, никаких идей, никакого «символа веры», все крутится на маленьком пятачке узких цеховых интересов. И возникает ощущение безысходности, дезориентация. Отсутствие идей порождает сценарный голод. Он, в свою очередь, тащит за собой другие профессиональные проблемы. Вроде и «картинка» стала (становит-

ся) лучше, и деньги на съемки находятся. Но нет идей, нет интересных сюжетов. И в малобюджетном студенческом кино это явлено с наглядной очевидностью. По-моему, сценарный голод подогревается еще и тем, что у нас практически нет никакой связи между факультетами. Режиссеры просто не знают, о чем пишут сценаристы, и выдумывают истории сами.

М.Безенкова. Кшиштоф Занусси в одном из своих последних интервью развивает концепцию депрессивного синдрома как основополагающей черты нового европейского кино. Наше студенческое кино вписывается в этот контекст. Может, это мода такая — «закат Европы»?

Сергей Некрасов, *киновед, председатель студенческого жюри XXI МКФ ВГИКа.* Дело еще и в наших эстетических предпочтениях. Тут полный туман. По-моему, есть бессознательный страх перед сущностными, корневыми вещами — все размазано по периферии, по краям. А ведь генерирует идеи культурная память, так или иначе связанная с традицией.

Картин, где режиссеры коснулись сердцевины нынешней жизни, мало, но они есть. Тот же «Леха online» или «Работа не волк». По крайней мере, здесь чувствуются авторское присутствие, внутренняя, духовная работа.

М.Безенкова. Многие авторы, как правило, используют своих «неформатных» героев, чтобы показать «язвы общества» или подняться к высоким обобщениям. Вот «Пончики» режиссера А.Тарасова. Автор явно хочет нам поведать что-то важное, показывая в течение пятнадцати минут некую «точку питания». Мы понимаем, что режиссер претендует на глобальное обобщение, изображая, как представители различных слоев общества поедают пончики. Но что именно он хочет сказать, какую истину открыть, так и остается за кадром.

С.Смагина. Суть в том, что режиссеры не могут отрефлексировать ни выбор темы, ни выбор материала. Такое ощущение, что патология завораживает, притягивает, а эстетического дистанцирования не получается. В фильме «Когда приходит отчаяние» режиссер С.Струсовский умело выстраивает кинематографическое пространство. И в центр его помещает скорбную фигуру калеки, старой женщины, которая молится о том, чтобы Господь поскорее ее прибрал. Далее — чистая дидактика. За кадром автор сообщает, что в минуты наивысшего отчаяния он вспоминает эту страдалицу. Разумеется, картина человеческого страдания действует на каждого нормального человека. Но художественный эффект этого фильма нулевой, если не минусовый. Спекуляция людскими страданиями — запрещенный прием.

Или фильм «Мыслитель» режиссера Р.Василенко, замечательный как раз авторским неприсутствием. Картина заявлена как типичный арт-хаус. Но в кадре — поток сознания главного героя без всякой попытки со стороны режиссера структурировать его. Похоже на паранойю.

На пресс-конференциях наши будущие режиссеры декларировали приверженность хрестоматийным мейнстримовским жанрам: мы, мол, хотим снимать детские сказки, фильмы про любовь... А на практике любимый «жанр» — поток сознания. Может быть, просто нет средств на постановочное кино?

С.Некрасов. По-моему, зрительское кино во вгиковской программе представлено не было. Даже лидер конкурса — игровой фильм «Завтра день рождения» — не является по-настоящему зрительским. Это кино «для своих». Зато есть примеры состоявшихся авторских проектов. К примеру, «Две осени» С.Штейна. Режиссеру удалось создать определенное настроение. Оно властно захватывает зрителя и не исчезает с титром «конец».

А вот в международной программе было немало зрительских лент. Например, финский фильм Ferry Go-Round режиссера А.Салменпере. Даже лидер международного конкурса «Мужское дело» Лодзинской киношколы... Там есть установка на зрителя.

М.Безенкова. Представители польской киношколы на конференции не раз говорили о том, как хорошо прокатываются их фильмы в Польше и за ее пределами. И создаются учебные картины с учетом их возможного кинопроката.

С.Смагина. В зрительском кино не деньги выходят на первый план, хотя чаще всего у этих фильмов большой бюджет. Зрителя привлекает не только роскошь «картинки» или звезды, есть нечто более существенное...

С.Некрасов. Абсолютным признаком зрительского кино, на мой взгляд, является его востребованность через десятилетия. Это кино зрители готовы смотреть и через десять, и через двадцать лет. Именно во времени оно приобретет

статус зрительского. По-настоящему зрительские картины снимали Джордж Хьюстон, Майкл Кёртис.

М.Безенкова. Можно вспомнить и примеры из вгиковской классики. Например, фильмы «В горах мое сердце» Р.Хамдамова или «Остановите Потапова» В.Абдрашитова. Вот уже много лет эти ленты прекрасно смотрятся и по ТВ, и на большом экране. В них есть настоящая магия кино. Высокие технологии и бюджет тут ни при чем.

Западные киношколы на этот раз просто сразили шикарной «картинкой». Суммы, затраченные на постановку, по нашим меркам громадные. Но при этом в лентах чаще всего не было, опять же по нашим меркам, главного — духовной составляющей. Вспоминаю фильмы французской киношколы — «Нежный возраст» и «Алиса». Оба очень красиво рассказывают о человеческих отношениях, но похожи скорее на комиксы. Нет в них души. Сережа, какие у тебя впечатления?

С.Некрасов. В истории мирового кино известны случаи, когда маленький бюджет порождал большое кино. Хрестоматийный пример — французская «новая волна». Ближе к нам по времени — кинематографический бум в Казахстане, где на заре перестройки в короткий срок сложилось новое кино. А вот вам прецеденты из практики нашего фестиваля. Прекрасный пример — китайская программа. Китайцы показали милый фестивальный мультик Talk, где использовали все приемы японской анимации. Этот мультик наполнен любовью к кинематографу во всех его проявлениях — и к трэшевой мультипликации, и к жанровому кино (перестрелка в автобусе), и к love story. Он будто пронизан светом.

«Когда приходит отчаяние», режиссер С.Струсовский

«Унтеркраген, или Нижний воротничок», режиссер М.Княгинина

С.Смагина. Назову еще картину «Автобус № 44», тоже из китайской программы, — среднебюджетное кино, без сложных постановочных трюков, без шоковых эффектов, хотя есть сцена изнасилования. Атмосфера фильма, saspens, создается точным подбором деталей и держит зрителя, не отпуская.

С.Некрасов. Режиссеру С.Ельчаниновой, снявшей картину «Работа — не волк...», были выделены средства на 5 минут экранного времени. Остальные 13 минут группа доснимала на свои деньги. И фильм получился. Я ценю в нем желание увидеть светлое даже в мрачных проявлениях жизни.

М.Безенкова. Нашего призера — документальный фильм Е.Григорьева «Леха online» абсолютно жизнеутверждающим не назовешь, но он, по крайней мере, предоставляет зрителю возможность самому судить о герое, о той микросреде, где он живет с мамой, папой и сестрой.

С.Некрасов. Герой напоминает мне литературную ситуацию начала прошлого века: Есенин или Клюев в салоне Мережковских. Привели аутентичного парня «из народа», и все небожители умилились.

С.Смагина. Да ничего подобного. Это честный рассказ о том, как в деревушке, в семнадцати километрах от ближайшей автобусной остановки, «живет такой парень».

М.Безенкова. Именно что живет, а не существует.

С.Некрасов. Были светлые фильмы, сделанные на драматичном, фактически на чернушном материале. Например, «Пух» А.Пескова. Ведь сам материал ой

«Татлин»,
режиссер А.Кияница

как страшен. Достаточно посмотреть на окружение главного героя или послушать его размышления по поводу жертв при строительстве туннеля. Но после просмотра возникает ощущение мужественного приятия жизни во всем ее драматизме.

М.Безенкова. Но, согласись, редко на нашем фестивале появлялись герои, интересные зрителю, вызывающие его сочувствие и сострадание. И все-таки такие герои были. В документальном киноочерке Ани Филимоновой «Вера» мы встречаемся с женщиной, посвятившей себя воспитанию детей — сирот при живых родителях в так называемой «детской деревне». И материал, и сюжет драматичны, как говорится, по определению. Но этот фильм приятно смотреть, он вызывает духоподъемные чувства.

С.Смагина. Кстати, Аня — из тех, кто не впервые принимает участие в студенческом фестивале. Новая работа продолжает ее прежние размышления. Я имею в виду прошлогодний фильм «Параллели».

М.Безенкова. Скажи, Сережа, а как, на твой взгляд, обстоят дела у зарубежных коллег? Болеют ли они нашими болезнями? Ощущались ли в их программах сценарный голод, бедность идей?

С.Некрасов. В программах зарубежных школ есть, на мой взгляд, другой серьезный недостаток. Во многих лентах отсутствует авторский посыл, непонятно, зачем эти истории рассказываются. И фильмы смотрятся как миленькие пустячки, анекдоты, упражнения на тему. Примеры — датский фильм «6 сред» (режиссер К.Дейкьяр), немецкая картина «Только нож и вилка» (режиссер Ф.Мелецки). В первой работе еще можно ощутить какую-то смутную идею...

С.Смагина. Да и в наших студенческих лентах ложного глубокомыслия хоть отбавляй. Режиссеры хотят донести до зрителя нечто, но адекватно расшифровать это нечто не представляется возможным.

М.Безенкова. В итоге приз за лучший игровой фильм получила картина в постановке студентки сценарной мастерской «Завтра день рождения» (автор сценария и режиссер Л.Бочарова, мастерская А.Бородянского и С.Михальченко).

С.Смагина. В этой ленте — всё на своих местах. Внятный сюжет, хорошо прописанный закадровый монолог — на десятой минуте складывается полноценный образ героини.

С.Некрасов. Только, на мой взгляд, это опять миленький, но пустячок.

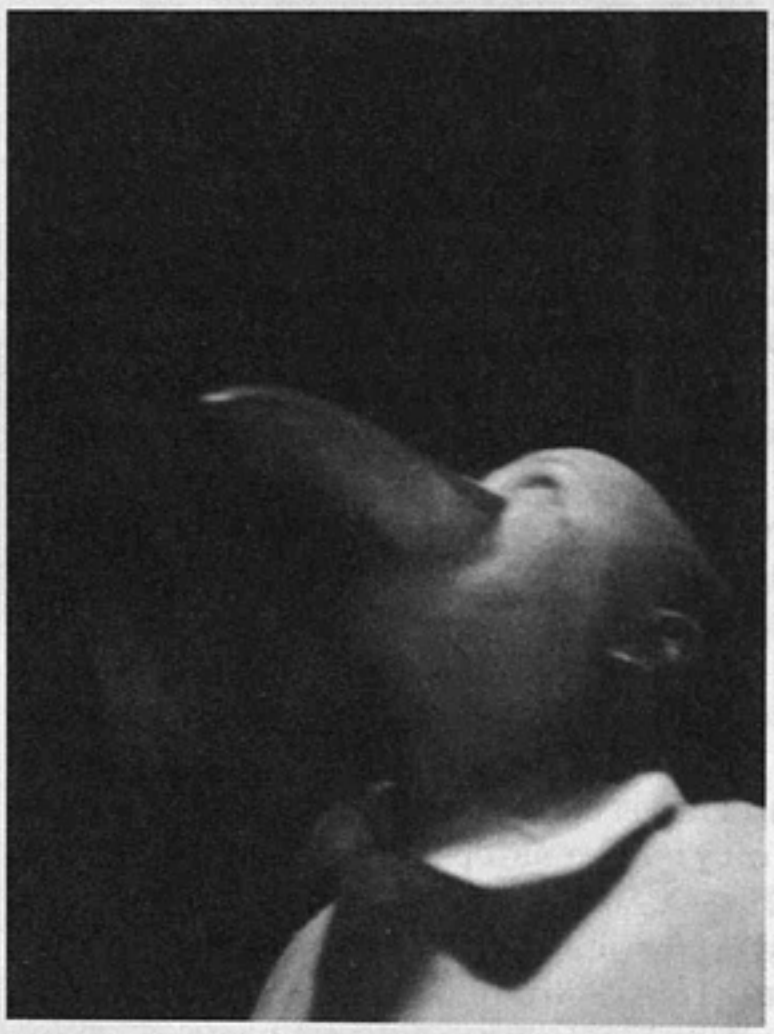
С.Смагина. Зато веселый и жизнерадостный. История девушки накануне совершеннолетия близка и понятна.

С.Некрасов. Нельзя же давать призы за жизнерадостность!

М.Безенкова. Но ведь и студенческое жюри назвало лучшим фильмом ВГИКа 2001 года картину «Леха online» — тоже жизнелюбивую и оптимистичную...

С.Смагина. За оптимизм «Лехе» можно простить многое, в том числе и не слишком профессиональную «картинку», и затянутость. Сам по себе фильм живой, он «дышит». Зритель втягивается в судьбу главного героя и сопереживает ему. Вся лента построена на одном приеме — наблюдение за героем, за его жизнью в забытой деревеньке плюс его размышления по самым разным поводам.

М.Безенкова. Меня поразило, что мрак достал уже и анимацию. Прежде жизнерадостные, сегодня аниматоры стали делать уж больно философичное, чересчур серьезное кино. Та же The Neon Life Р.Пучкова. Не хочу сказать, что мультфильмы обязаны быть веселыми и беззаботными безделушками, но вдаваться в такие философские «дебри»...



«Пончики», режиссер А.Тарасов

«Работа — не волк...», режиссер С.Ельчанинова

С.Некрасов. С одной стороны, «Крыса, пес и чумовоз» (режиссер Н.Антипова), такой веселый пустячок на две минуты, а с другой — фильмы типа The Neon Life, погружающие зрителя в реальность будущего. Режиссер изобразил марсианскую жизнь и выяснил, что чисто земное, человеческое столкновение мечты и обыденности и там является неразрешимой проблемой.

М.Безенкова. Мне кажется, анимационный мейнстрим удачно представлен в немецкой ленте «Конечная станция: рай» (режиссер Я.Тюринг). Персонажи — мусорные крысы, но они решают вполне человеческие проблемы выживания и смысла жизни. А их поход «за счастьем» — это ли не пародия на наши утопические проекты!

С.Смагина. Фильм «Конечная станция: рай» хорош для всех возрастов. Дети увидят свое, взрослые свое. А наша анимация на сей раз какая-то однобокая, плоская. По-моему, ей передалась от игрового кино дурно понятая идея авторства: часто на экране откровенная заумь и какие-то доморощенные сюрреалистические коллажи.

С.Некрасов. Международные программы отчетливо подразделялись на две группы — киношколы стран СНГ и остального мира. В основном школы ближнего зарубежья представили на конкурс откровенно слабые работы.

М.Безенкова. Мне кажется, в этих странах еще не сложилась школа как таковая. То есть есть некое учебное заведение, чей профиль — кино, но традиций оно еще не наработало.

С.Некрасов. Во ВГИКе другая беда. Наши начинающие режиссеры даже не пытаются использовать накопленные традиции, наоборот, всеми силами стараются отринуть их. Им все кажется, что использовать наследие классиков банально, что обязательно нужно изобрести велосипед. В фильме «Конструктор» режиссер с оператором пытаются создать условное кинематографическое пространство, используя все возможные и невозможные приемы операторского мастерства. А вспомнить примеры из ранних фэксовских работ не хотят, хотя, сделай они это, их рассказ о художнике выглядел бы, на мой вкус, гораздо более органично.

С.Смагина. Хотя ВГИК благодаря своим давним традициям по сей день остается одной из лучших киношкол, по крайней мере, в Восточной Европе. И как бы ни были мы критичны по отношению к продукции 2001 года, духовный потенциал российской программы все-таки высок.

М.Безенкова. Фильм «Мужское дело» С.Фабицкого, как мне кажется, покорил профессиональное жюри своей добротностью. Он реалистичный в лучшем смысле этого слова, глубокий и тягучий, как роман XIX века. А студентам это кино показалось слишком правильным и выверенным, слишком просчитанным. И может быть... скучноватым.

С.Некрасов. А мне запал литовский фильм «Мама» в постановке О.Бурой. Мне кажется, что такого рода картины никогда не будут адекватно восприняты российской аудиторией. Как произведение кинематографическое «Мама» близка к абсолютному нулю. Это такой полустрингеровский материал, кусок жизни врасплох. Напоминает съемку скрытой камерой.

М.Безенкова. Не очень ясна цель фильма, если он, как утверждает автор, не имеет политического подтекста. Но судите сами. Родители-алкоголики пьют и матерятся исключительно на родном русском языке, и дети в их присутствии тоже говорят по-русски. А вот когда дети остаются одни и предаются играм, давя тараканов, они отводят душу, разговаривая по-литовски. Дети, страдающие от своих русских родителей.

С.Некрасов. Этот фильм напомнил мне жанр, казалось бы, давно вышедший в тираж, — политический донос. И режиссер «донесла» этот фильм до многих международных фестивалей, где, по словам профессора Литовской киношколы, он был тепло принят и получил призы.

М.Безенкова. Мне кажется, есть еще одна серьезная проблема как у наших студентов, так и у ребят из постсоветских киношкол. Все студенты-авторы слишком серьезно относятся к самим себе, полностью погружены в собственные переживания.

С.Некрасов. С другой стороны, внутренние переживания — это конфликты, без которых произведение теряет тонус. У нас, к сожалению, отсутствуют внутренне цельные фильмы. Авторы находятся в состоянии какого-то судорожного хаотичного поиска. Возникает такое чувство, будто они ищут и не могут найти собственную картину мира. И из-за этого едва ли не все картины, представленные в конкурсе, какие-то надломленные, фрагментарные. Возьмите «Кунсткамеру» режиссера Р.Новиковой. Трудно уловить сюжет этой ленты про сильную женщину, несмотря на то что автор всеми силами старается заставить нас вглядеться в лицо главной героини.

Отсутствие выстраданного миропонимания ведет к ложному пафосу — это очень неприятная черта многих российских фильмов. Картина «Хочу жить» (режиссер В.Новиков, ВКСР) могла бы стать интересным рассказом о жизни и творчестве деревенского самородка. Но пафос искорежил всю структуру ленты с первых же кадров, когда мы видим титр «С благословления...», потом идут цитаты из Писания. Зрителя насилуют кадрами-штампами: купола, свечи, иконы, раскрытая Библия. Патетика искажает образ главного героя, действительно светлый.

С.Смагина. А вы можете назвать художественно цельную конкурсную картину?

С.Некрасов. Пожалуй, «Унтеркраген, или Нижний воротничок» М.Княгининой. Да, это из разряда «пустячков», но какая поэтическая цельность! Пусть герои не особо мне интересны — это история о портных, рассказанная, видимо, тоже портным. Но у них свой внутренний мир, свой юмор, и режиссер обрисовала этот мир с тонким артистическим чувством.

М.Безенкова. Но пора подвести итоги. Депрессивная тематика вгиковских фильмов во многом обусловлена объективными причинами — хаосом, из которого мы всё еще не выбрались.

С.Некрасов. Назовем это кризисом мироощущения художника при переходе из века в век, из одной эстетики в другую. С сожалением должен отметить, что депрессивный синдром, фрагментарность, разорванность авторского мышления делают пока практически невозможным создание зрительского кинематографа.

Записала М.Безенкова

ПРИЗЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЖЮРИ

ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ XXI МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ ВГИКа
«Мужское дело», режиссер *С.Фабицкий* (Лодзинская киношкола, Польша)
ЛУЧШИЙ ИГРОВОЙ КИНОФИЛЬМ
«Завтра день рождения», режиссер *Л.Бочарова* (сценарное отделение, мастерская А.Бородянского и С.Михальченко)
ЛУЧШИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ
«Радость жизни», режиссер *А.Сутормин* (мастерская В.Лисаковича)
ЛУЧШИЙ АНИМАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ
The Neon Life, режиссер *Р.Пучков* (мастерская А.Горленко, В.Колесникова)
ЛУЧШАЯ ОПЕРАТОРСКАЯ РАБОТА В КИНОФИЛЬМЕ
А.Убейволк (фильм **«Дурачки»,** режиссер *А.Герман-мл.*)
ЛУЧШАЯ ОПЕРАТОРСКАЯ РАБОТА В ВИДЕОФИЛЬМЕ
А.Кузнецов (видеофильм **«Кунсткамера»,** режиссер *Р.Новикова*)
ЛУЧШЕЕ ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА
«Вертолет любви» (режиссер *И.Максимов*)
ЛУЧШАЯ РАБОТА ХУДОЖНИКА-ПОСТАНОВЩИКА
А.Цавквилов (фильм **«Исповедь покойника»,** *режиссер В.Воробьев*)
ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ
А.Мизгирев (фильм **«Проездом»,** автор сценария и режиссер *А.Мизгирев*)
ЛУЧШАЯ ЖЕНСКАЯ РОЛЬ
М.Шалаева (фильм **«Завтра день рождения»,** режиссер *Л.Бочарова*)

ДИПЛОМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЖЮРИ

«Татлин» (автор сценария *К.Перетрухина*)
«Царская охота» (режиссер *В.Мосс*)

ПРИЗЫ СТУДЕНЧЕСКОГО ЖЮРИ

ЛУЧШИЙ ФИЛЬМ ВГИКа 2001 ГОДА
«Леха online», режиссер *Е.Григорьев*
ЛУЧШАЯ ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА
Пекинская киношкола, фильм «Автобус № 44»

ДИПЛОМЫ СТУДЕНЧЕСКОГО ЖЮРИ

ЗА АНИМАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ — **«Конечная станция: рай»,**
режиссер *Я.Тюринг* (Киноакадемия Баден-Виртемберга, Германия)
ЗА СЦЕНАРИЙ — **«Падение ради искусства»,**
режиссер *Л. фон Назо* (Мюнхенская Высшая школа кино и телевидения, Германия)
ЗА ПОИСК КИНОЯЗЫКА — **«Рождение нации»,**
режиссер *К.Полак* (Лодзинская киношкола, Польша)
ЗА РЕЖИССУРУ — **«Нулевой уровень»,**
режиссер *Ю.Кахенен* (Хельсинкский институт искусства и дизайна, Финляндия)
ЗА КРОПОТЛИВУЮ РАБОТУ ОПЕРАТОРА — **«Мы»,**
режиссер и оператор *М.Кондрикова* (ВГИК, мастерская С.Медынского)
ЗА ТЕХНОЛОГИЧНОСТЬ — **The Neon Life,**
режиссер *Р.Пучков*
ЗА ДЕРЗОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ — **«Работа — не волк...»,**
режиссер *С.Ельчанинова* (ВГИК, мастерская С.Соколова, Л.Носырева)
ЗА ОПТИМИЗМ — **«Завтра день рождения»,**
режиссер *Л.Бочарова*

АЛЕКСЕЙ МУНИПОВ

Красный смех

«Королевская битва»

«Королевская битва» Киндзи Фукасаку, едва появившись в нашем прокате, вызвала в рядах зрителей легкую оторопь. Напомню сюжет. Правительство Японии — с целью поднять моральный дух нации — устроило веселую военно-патриотическую игру: каждый год наугад выбранный школьный класс вывозится на остров, где подростки должны в самые краткие сроки (семьдесят два часа) друг друга перебить. В финале остается только один, самый ушлый. Ежели дети окажутся слишком вялые и угробить одноклассников не успеют, умрут все. Убежать с острова невозможно, а за ходом игры следит военрук в исполнении Такэси Китано.

Снята «Королевская битва» предельно жестко, без малейших рассусоливаний, с обескураживающей даже привыкшего к новейшему японскому кино европейского зрителя яростью и натурализмом. Первая школьница гибнет от ножа, метко пущенного самим Китано, в первые же десять минут — от крупного плана девичьего личика с рукояткой во лбу пришедшие на сеанс впервые вздрагивают, от следующего через полминуты фонтана крови, в который превращается наивный мальчик (у него взрывается голова), вскрикивают; затем отсчет мертвецов идет уже на десятки. Дети убивают детей, одноклассники расстреливают, режут, отрывают головы бывшим врагам да и друзьям тоже. В Москве «Королевскую битву» показывали к тому же в маленьких залах, где недобрая музыка, крупные планы кровавых ран и жалобные крики ощущаются как-то острее, и в первые полчаса некоторые зрители, отчаявшись приноровиться к не щадящему нервы модному японскому кино, покидали кинотеатр. Оставшиеся с удивлением обнаруживали, что к виду трупов и бесконечным убийствам привыкаешь довольно быстро, и в финале уже хохотали.

На примере «Королевской битвы» интереснее всего разобраться, что же в этом фильме специфически японского и верно ли, что подобная неприкрытая жестокость имманентно присуща японской культуре или же это просто «игра в кинокрутизну» (по определению Юрия Гладильщикова), имеющая отношение

О фильме «Королевская битва» читайте также в «Искусстве кино», 2001, № 1.

лишь к «новой японской волне» и ориентированная по большей части на фестивальную публику. Судя по первому же показу «Королевской битвы» в Роттердаме, европейские зрители решили, что японский режиссер просто решил потрафить их вкусам, создав крепкую хрестоматию расхожих представлений о современном японском кино: имеются зловещие школьницы (см. «Звонок», «Страну мертвых» и т.п.), совсем уж гротескная жестокость (бóльшая часть фильмов из «new japan beat»), кровь, напряженный монтаж и даже Такэси Китано, с которого и началась мода на новое японское кино (в фильме его так и зовут — Китано; совсем уж, казалось бы, прямолинейная шутка).

На самом же деле в «Королевской битве» нет ничего случайного, сиюминутного, «модного». Да и странно было бы ожидать этого от семидесятилетнего режиссера. Выбор изобразительных средств, темпоритм, герои, наконец, главный лейтмотив фильма — идея немилосердного и вроде бы бессмысленного заклания детей ради сохранения государства, общества, мироустройства вообще — все это многажды повторенные, апробированные на самом разном материале архетипы японской массовой культуры.

Но сперва — о жестокости. Нынешний зритель усвоил как аксиому, что вся эта кровь — «просто кровь», что эти немотивированные убийства и обилие ужасающих кадров, поданных, однако, с почти буддистской почтительностью и эстетским вниманием к деталям (чему первым и главным примером оказался «Фейерверк»), есть, по всей видимости, какое-то особое свойство новейшего японского кинематографа — многие его именно за это и полюбили. Между тем для верного понимания места этих фильмов и той же «Королевской битвы» в контексте японской культуры развлечений стоит вспомнить, что их культурный код и в самом деле несколько отличается от западного: не случайно в самой Японии зрители куда спокойнее рассматривают кажущуюся вакханалию на экране.

Ян Бурума, исследователь японской массовой культуры, приводит множество примеров, взятых из расхожего мейнстрима, которые западному человеку показались бы совершенно неприемлемыми. «Фотографии немилосердно связанных обнаженных женщин, регулярно появляющиеся в самых многотиражных японских газетах; сцены пыток, весьма обычные для японского телевидения, даже для детских передач; садомазохистская порнография, открыто продающаяся на главных улицах, и толпы клерков, спокойно листающих эти довольно вызывающе выглядящие журналы по дороге на работу» — вот лишь немногие приметы повседневности, неизменно ошеломляющие всякого путешественника, прибывающего в Японию. Нельзя сказать, чтобы продукция, свободно продающаяся на улицах Токио, была много откровеннее, грязнее, отвратительнее того, что можно купить в магазинчиках Амстердама или Лондона, даже наоборот. Но она не вызывает общественного неприятия: все это — часть обычной повседневной жизни японца, ничуть не изгнанная (в отличие от западных городов) в резервации с затемненными стеклами и откровенными вывесками. Здесь не притворяются, будто бы секс и насилие интересуют только малочисленных, погрязших в грехе извращенцев: эти фантазии не считаются греховными (в «культуре стыда», как известно, вообще нет понятия «грех»), и уж тем более никто не полагает, будто бы они — удел одиночек.

Первый и тут же напрашивающийся вывод, будто бы японцы — аморальная, греховная нация агрессивных первертов, находящих особое удовольствие в рассматривании фильмов и комиксов, где женщин насилуют, а беременным взрезают животы (широко распространенный мотив), разумеется, не подтверждается ни криминальной статистикой, ни даже субъективными ощущениями: атмосфера на улицах Токио — с ее дисциплинированными, обезличенными толпами клерков, пластиковыми цветами, яркими неоновыми красками и пищащей музыкой (то, что позволило Доналду Ричи назвать Токио «мировой столицей кича») — ни на мгновение не покажется угрожающей, скорее уж слащавой. Японцы ничуть не более одержимы извращенными фантазиями, чем любая другая нация: критики находят в этом жестоком, распутном карнавале, составляющем если не тело японского масскульта, то уж точно визитную его карточку, знакомый и по другим культурам выплеск угнетенных, сдавленных эмоций. А специфически японское, непривычно яркое его выражение определяет-

ся такой же беспримерно жесткой, донельзя ритуализированной социальной структурой японского общества. Кровавые фильмы, дичайшие анима и манга — это почти детский и совершенно истерический вскрик японца, нарушившего общественные табу. Собственно говоря, многие преступления в Японии носят именно такой — истерический характер: здесь редки случайные одиночные убийства, а вот целые семьи, вырезанные под корень сошедшим с катушек отцом семейства или вкусившей внезапного безумия матерью, — дело обычное. Растиражированные поп-культурой образы, связанные с избыточным сексом (а

«Королевская битва»

софт-порно в Японии снимается и широко показывается едва ли не больше, чем фильмы любых других жанров) и насилием, есть крик — детский, чуть беспомощный (ведь у ребенка нет другого способа показать свое недовольство), но крепко связанный ритуалом, «облученный» существующими табу. Совершенно анархические, часто гиньольные и вроде бы непредсказуемые дикости, совершаемые японскими героями на экране, на самом деле ограничены жесткими стилистическими и эстетическими условностями не меньше, чем чайная церемония или искусство икебаны. Здесь каждая роль подчинена строгим и весьма основательным моделям поведения.

Именно это специфическое, беспримерное давление сложнейшей иерархической структуры на индивидуума и вызывает к жизни шокирующий парад жестокости, одним из примеров которого стала «Королевская битва». Разумеется, ни она, ни фильмы Китано не были первыми. Киноведы заговорили о «насилии ради насилия», не связанном никакими моральными императивами, а одной лишь эстетической надобностью, в связи с фильмами о якудза-нигилистах, появившимися в начале 70-х. Именно тогда ортодоксальные фильмы о якудза, где благородные мафиози действовали верным путем воина, сталкивались с извечным конфликтом «гири — ниньо» (долга и чувства) и выбирали единственно правильный выход — смерть, начали надоедать даже японскому зрителю, довольно спокойно и даже понимающе относящемуся к вечной повторяемости сюжетов и образов, и «золотой век» жанра окончательно отошел в прошлое. Фильмы, известные как «нинкуйо эйга» («рыцарские фильмы»), сменились «дзицурока эйга» («реалистичные, документальные фильмы»). Новых героев-якудза стали называть «нихирисуто», то есть попросту нигилистами.

Собственно говоря, первый и самый успешный фильм такого рода, породивший впоследствии целую волну сиквелов, был снят как раз молодым Киндзи Фукасаку. Назывался он симптоматично — «Бои без правил». На смену бла-

городным мужчинам, агонизирующим в попытке найти заведомо несуществующий выход из ловушки, куда их загнали чуткое сердце и чувство ответственности, пришли мрачные парни в черных очках, черных перчатках, черных шелковых костюмах и белых плащах, чьи поступки жестоки и бесцельны, а лица вечно оскалены в яростной гримасе.

Здесь взорваны мифы, растоптаны символы, а старые ритуалы преданы осмеянию. Характерна сцена в «Боях без правил», где один из персонажей (его исполняет Сугавара Бунта) пытается отрезать себе палец (известная и действительно существующая церемония, позволяющая якудза в случае потери репутации ее восстановить). Палец, бережно завернутый в пергамент, неудачливый гангстер должен с почтением преподнести лицу, по отношению к которому была допущена ошибка. Так вот персонаж пытается сделать все по правилам, но когда ему все-таки удается откромсать себе мизинец кухонным ножом, случайно падает на пол. Вся банда с проклятиями принимается его искать. Шум! Крики! Кутерьма!

В старых фильмах о якудза такая сцена, естественно, была бы невозможна. Ее легко принять за глупый фарсовый аттракцион, если бы за ней не следовала другая, в которой кто-то кому-то протыкает глаз раскаленным шампуром, а затем и еще одна, где взрезают ножницами животы и полосуют ножами спины.

Герой Бунты и ему подобные мечутся по пространству фильма, словно обезумевшие животные, наконец-то выбравшиеся из опостылевшей клетки. Они даже не разговаривают — они рычат, и в этом рыке слышна почти патологическая степень фрустрации японского гражданина, которая на экране заканчивается, как правило, кровавой баней. В одной из сцен фильма «Банда Андо», повествующего о кровавых похождениях неудачливого гангстера, которого играет Андо Нобору (и вправду бывший якудза, переквалифицировавшийся в артисты), мы снова находим персонажа в исполнении Сугавары Бунты — он сидит в одиночестве в каком-то баре. Выпив полбутылки виски одним жадным глотком, он разбивает бутылку о стол и медленно режет «розочкой» лицо.

Имея в виду как раз подобные фильмы, Курт Сингер писал: «Смысл жизни японца — в том, чтобы стать частью мифического тела, которому он закладывает свою жизнь в надежде получить взамен настоящее «я». Если же этот процесс чем-то нарушен, рождается анархический образ мысли и действия, вызванный к жизни тем же неумолимым законом, который сделал нигилизм логическим концом всех европейских попыток заменить разумную свободу (как цель образования) культом иррационального».

«Королевская битва»

Западных критиков более всего в этих фильмах поражала беспричинность и немотивированность жестокости, царившей на экране (то, что впоследствии так злило их в «Прирожденных убийцах»). Убийства практически не связаны никакой, даже самой поверхностной логикой — так же, как ничем не связаны шутки в старых японских комедиях или бессчетные половые акты в порнофильмах. Собственно, это отсутствие логики в действиях новых киногероев и есть их главная характеристика: вечный круг обязанностей и повиновения, формирующий жизнь японца, для ни-

«Королевская битва»

хирисуто не существует, он попросту прокладывает себе путь сквозь запреты общества — вполне в дзэнской, нерассуждающей манере, вполне в духе первого японского нигилиста — шаловливого бога ветра Сусаноо. Однако нельзя не заметить, с каким изяществом, с каким своеобразным чувством прекрасного документируются его шаги: одно из убийств в «Боях без правил» случается в игрушечной лавке, и камера с хореографической легкостью подмечает, как кровь жертвы элегантно течет по невыносимо ярким игрушечным утятам и щенкам. Это сопряжение жестокости смерти и дешевого, кричащего кича, превращающее сцену в бурлеск, есть важнейший элемент японской эстетики.

Насилие в этих и многих последующих фильмах существует как комбинация гиперреализма и стилизации, что отвечает традициям театра Кабуки эпохи Эдо. Зритель непременно услышит, как хрустят кости жертвы, на которую прыгает убийца (это, кстати, пример из детского фильма), или как меч, свистя, разрезает живот; зритель увидит и крупный план глаза, вылезающего из глазницы в момент, когда лицо героя обжигает огонь. Насилие как «искусство ради искусства» — таким его увидели обескураженные западные критики. Пытаясь найти аналогичные примеры в «своем» кинематографе, они неуверенно вспоминали разве что Сэма Пекинпа, тут же, впрочем, признавая, что его фильмы сами по себе есть исключение из правил. Разумеется, это не означает, что эстетизация насилия — исключительно японское изобретение, но на Западе насилие, как и секс, нуждается в каком-никаком оправдании, пусть даже фальшивом, иллюзорном (в противном случае оно превращается в чистую фантазию, в игру, как в сказках или историях-страшилках, которые рассчитаны скорее на шоковый эффект, чем на подробное, реалистичное описание всамделишного насилия). Даже Пекинпа не мог бы основывать насилие в своих фильмах исключительно на эстетике, хотя его неоднократно обвиняли в имморализме — под личиной мачо у Пекинпа всегда скрывается американский пуританин, показывающий, до каких пределов жестокости может дойти человек лишь для того, чтобы эту жестокость разоблачить. В этой позиции таится и известная доля лицемерия, поскольку герои Пекинпа (равно как и его аудитория) обыкновенно получают удовольствие от насилия, которое они призваны публично развенчать. Впрочем, этот род лицемерия вполне характерен для западной культуры.

Не то в Японии: японская эстетика насилия не нуждается в подобных уловках. Эта эстетика не имеет ничего общего с моралью: она вполне разделяет уверенность Оскара Уайльда в том, что красота аморальна, равно как и герои. Да ведь и японские боги более чем аморальны (что подтверждает весь мифологический кодекс Японии). Более того, упомянутая немотивированность, нелогичность их садистских шоу на самом деле показывает меланхолическую произвольность фатума, вечный деспотизм Судьбы. Это не значит, что сами по себе японцы жестоки или склонны к садизму. Хотя, пожалуй, они более толерантны

к крайним проявлениям жестокости, чем принято где-либо еще, гипержестокие детские телепередачи тому доказательство. Но все это лишь потому, что в японском сознании не существует моральных законов, могущих этому помешать; в отличие от маркиза де Сада, японским нихирисуто нет нужды бунтовать против христианской морали.

Уже отмечавшееся сходство насилия и секса в силовом поле японской культуры основано на общности «происхождения»: ни секс, ни насилие грехом не являются, они лишь объекты социальных ограничений. Единственная возможность от этих ограничений освободиться — асоби (игра); чем суровее репрессии общества, тем более гротескной она становится. Кровавый энтертейнмент есть самый простой способ выпустить пар — в этом смысле фильмы о якудза-нигилистах 70-х, «новая японская волна» 90-х и «Королевская битва», в частности, выполняют ту же роль, что веселый квартал Ёсихару в эпоху Эдо или японские религиозные празднества — мацури: невероятно жестокие, практически всегда заканчивающиеся кровопролитием, во время которых дисциплинированные японские граждане превращаются в беснующуюся первобытную толпу. Эта концепция драматического развлечения вплотную приближается к театру жестокости Антонена Арто, писавшего, что «публика может поверить в театр, только если он выглядит как сон, как вымысел, а не как копия реальности... Зритель отпускает себя в царство магической свободы собственных снов. И эта свобода различима публикой, только если она окрашена страхом и жестокостью». И если она эстетически приятна, добавил бы японец. Известный актер Кабуки Бандо Мицугоро однажды сказал, что «Кабуки есть искусство преподносить жестокость как акт красоты, как жестокость, которая не кажется таковой». Красота, другими словами, очищает жестокость. А заодно и публику.

Разумеется, в этой японской модели силен элемент фарса. Публика, хихикающая над тем, как школьники жестоко убивают друг друга, со стороны выглядит странновато. «Случайно забредший мирный зритель ужаснется даже не жестокости, а хохоту в зале: зритель решит, что моральных ценностей не осталось вовсе», — справедливо замечает Юрий Гладильщиков в рецензии на «Королевскую битву». Этот смех, страшный, почти батаевский, может быть, единственное, что роднит реакцию публики японской и западной. Лев Карахан (описывая сходное восприятие клинических изысков «Криминального чтива») называл его следствием «тотального бессилия и отсутствия адекватных способов реакции на принципиально неопознаваемый в нравственном смысле объект». Смех — естественная психологическая реакция в подобной ситуации. Он позволяет снять нервное напряжение. В Японии такой смех считается частью «мацури но сэйсин» — «духа праздника» (имеются в виду те самые празднества — мацури, о которых шла речь выше). Не случайно фильмы о якудза-нигилистах, а позднее и другие сверхжестокие картины прокатчики рекламировали как «чи но мацури», то есть «кровавые празднества», каковыми они, собственно, и являются. Эта традиция уходит корнями в эстетику театра Кабуки XIX века — с ее гротескным кровопусканием, отрыванием искусственных рук и катящимися по сцене головами. Демонстративная жестокость Кабуки (как и секс в традиционной японской порнографии) слишком преувеличена, стилизована, гротескна, чтобы быть похожей на реальность. Разумеется, публика хохочет, изгоняя тем самым призрак настоящего, пугающего насилия.

Другое дело, что японскую и западную публику смешат не одни и те же сюжетные положения. Сама ситуация, в которой вчерашний школьный учитель сегодня велит экранным персонажам безжалостно уничтожать одноклассников, любому японцу, с детства приученному к жесточайшей системе образования, системе беспрекословного подчинения наставнику, покажется куда более знакомой и куда менее абсурдной, чем американцу. Фильм, подобный «Королевской битве» в Америке, где в школах и вправду иногда стреляют, был бы попросту невозможен: выйди он на экраны, непременно спровоцировал бы волну протестов и, что куда страшнее, судебных исков.

У нас «Королевскую битву» посчитали злой сатирой на подавляющую японскую систему мироустройства (остров, на который вывозят школьников —

простая метафора островной Японии). Это, однако, не объясняет, почему именно дети участвуют в вакханалии — светлые невинные создания, цветы жизни, беспечно кушающие печенюшки по дороге на зловещий остров. У японца такой вопрос возникнуть не может: «Королевская битва» продолжает давнишнюю и очень популярную в Японии тему потерянного детства — счастливого времени, которое, столкнувшись со взрослым миром, умирает чаще всего самым болезненным способом. Для любого японца детство (длящееся ровно до того момента, когда он поступает в первое общеобразовательное учреждение) — самая лучшая часть жизни, когда его все любят и никто ничего не запрещает: детей в Японии балуют как нигде. Это время японец будет вспоминать с умилением всю жизнь, петь о нем популярные песни в караоке-барах и всю жизнь будет пытаться к нему вернуться, чаще всего самым простым способом — напившись до положения риз, до состояния нерассуждающего, веселого, агукающего младенца. В пьесах, фильмах, в анимэ и манге взросление, переход во взрослый мир — всегда трагедия, причем чаще всего связанная со смертью. Поэтому так популярны истории о бисонэне — юном, почти андрогинном, но внутренне сильном герое (невероятно красивый юноша самурай в «Табу» — типичный бисонэн). Эти герои, как и японские герои вообще, практически никогда не побеждают и крайне редко выживают. Они не старятся, ранняя смерть — единственно логичный финал всех рассказов о них — смерть, та смерть, о которой писал еще автор «Хагакурэ» («главный смысл культа юных мальчиков — смерть»). Красота их мимолетна, как мимолетна жизнь цветка сакуры, тем она и прекрасна, и в то же время зловеща, поскольку неизменно напоминает о смерти. Бисонэн, будь то герои Мисимы или демонические, бесконечно красивые школьники из «Королевской битвы», напоминают о том, что умереть молодым — это самый чистый и подходящий способ расстаться с детством.

Этот пессимизм — специфически японский. Ведь типичный, навязываемый западному человеку поведенческий императив известен: мы сами выбираем себе жизнь и пришли в этот не слишком-то идеальный мир, чтобы его изменить, приспособить под себя, улучшить. И герои голливудских фильмов раз за разом демонстрируют, что возможности одного-единственного, но деятельного индивидуума изменить, а то и спасти мир, практически безграничны. В коллективистской Японии такая модель поведения невозможна: здесь основной принцип — не высовываться (как гласит японская поговорка, «улитка, вылезшая из панциря, должна быть вбита обратно»). Японец знает, что главное — делать, как предписано. Нужно умереть — умирай, даже если несправедливо. Общество в фильмах — мангэ — всегда испорченное, плохое, давящее, а герой — заложник судьбы, не хозяин ее. И чем больше герой принужден делать так, как должно, тем дальше он отходит от беспечного мира детства — вот главный конфликт. Таким образом, стержень почти всех историй (и подоплека «Королевской битвы») — конец детства, умерщвление его, насильственный уход во взрослый мир, а вовсе не последовательная эволюция, как на Западе.

Эван Моррис, анализируя образ Минамото но Ёсицунэ, самого известного бисонэна (и, возможно, самого популярного японского героя всех времен), пишет, что он «полностью совпадает с главным архетипом японского мифологического героя, чья смерть гарантирует выживание и стабильность общества». Это определение подходит, пожалуй, всем японским киноперсонажам, и не в последнюю очередь — жертвам «Королевской битвы», идущим на верную, жестокую и бессмысленную смерть ради спасения нации, как заявлено в первые же минуты фильма. Ритуальное заклание школьников концентрирует разрушительную жажду убийства и выводит ее за пределы общины — путем, известным тысячелетиями и подробно описанным в работе Рене Жерара «Насилие и священное».

Это не шутки, не фестивальная чернуха. Киндзи Фукасаку снял серьезную, очистительную картину, идущую в русле традиции.

МАРИНА АДАМОВИЧ

Не думай о «Мгновеньях» свысока...

Штирлиц (В.Тихонов) и Мюллер (Л.Броневой) в сериале «Семнадцать мгновений весны», режиссер Т.Лиознова

«Анти» в контексте «про»

Почти полвека несут благодарные кинопоклонники на своих усталых руках бессмертного агента 007 — Джеймса Бонда. Мир его славе тесен. Собственно, примерно так и называется новый фильм о супершпионе — The World Is Not Enough. Хотя режиссер фильма Майкл Эптед и постарался расширить по возможности нашу скромную планетку, спасая от международного терроризма наследницу нефтяного магната (Софи Марсо), Джеймс (несравненный Пирс Броснан, трижды Бонд) решительно бороздит широкие просторы от Испании до Азербайджана, от Британии до Турции. Враги стреляют, корабли взрываются, вертолеты жужжат... И я поняла, чем обделен приснославный Джеймс: в безумном своем победном беге его лишили права на паузу. На остановленное мгновенье, которое, как известно, прекрасно. Тем, что можно просто так посидеть, погрустить, подумать. Бедолага Джеймс не думает никогда. Нет-нет, он совсем не глуп — его мысль молнии подобна, интеллект — просто выше среднего, но моментов размышления, рефлексии Бонд напрочь лишен. Вот я невольно и вспомнила о другом суперагенте, о Штирлице. Многодумном, неподвижном, шпионская жизнь которого как раз состояла из одних лишь пауз. Два суперагента: вода и камень, стихи и проза, лед и пламень... Но так ли уж разнятся они на самом деле?

«Герой «Семнадцати мгновений весны» давал повод к тому, чтобы полеми-

---

Адамович Марина Михайловна — литературный критик, эссеист, культуролог. Печаталась в журналах «Новый мир», «Дружба народов», «Континент», «Литературное обозрение», «Литературная учеба», «Октябрь» и других. Постоянный автор интернетовского сайта эссеистики «Кронос». Темы ее работ: религиозная публицистика Ф.М.Достоевского, проблемы историзма и идеократии в XX веке, массовая культура XX века, современная русская проза, русский литературный Интернет. В «Искусстве кино» публикуется впервые.

зировать», «чтобы в полной мере художественно, убедительно, доказательно и эмоционально рассказать не о супермене, не о пресловутом Джеймсе Бонде, а о Человеке, который в силу обстоятельств делает именно это дело... благородно, бесстрашно, честно и до конца». В этом своем высказывании Т.Лиознова четко указывает адрес, по которому действительно прописан ее герой: шпионский триллер с героем вроде английского супершпиона Джеймса Бонда. И хотя советский режиссер уточняет, что создавала образ анти-Бонда, но любое «анти» всегда живет в контексте «про»: чтобы понять и расшифровать для себя антиобраз, нужно прежде всего разобраться с самим образом.

Но! Сам Джеймс Бонд тоже был некогда задуман как антиобраз... Поклонникам суперагента хорошо известно имя человека, создавшего Бонда, — Ян Флеминг, английский журналист, писатель и... суперагент. Во время второй мировой войны Флеминг служил сотрудником морской разведки и дослужился до помощника директора, был правой рукой супершпиона адмирала Джона Годфрея, участвовал в операции 1940 года по эвакуации беженцев из оккупированной Франции, в операции по спасению албанского короля Зога, а также руководил прославленной спецгруппой командос 30 А. Биографы Флеминга склоняются к мысли, что свою шпионскую карьеру будущий создатель суперагента 007 начал еще в конце 30-х, когда в качестве корреспондента агентства «Рейтер» освещал судебные процессы по «делу шпионов» в Советском Союзе. А потом, в 1939-м, уже будучи сотрудником «Таймс», вернулся в СССР для освещения советско-британских торговых переговоров. Так что шпионские страсти были известны писателю «изнутри». Тем не менее в литературном выражении — в популярном жанре шпионского триллера — страсти эти вызывали у Флеминга чувство неприятия, отторжения. Чтобы понять — почему, обратимся к истории жанра.

«Шпионские страсти» разгорелись в Великобритании в канун XX века и первой мировой войны — в период реального перекраивания карты мира. Жанр шпионского триллера сразу нашел свою аудиторию: рабочий класс, читателя категории «С» (как определяют его в зарубежном литературоведении). Естественно, что спай-триллер не мог не стать объектом насмешек читателя среднего класса, предпочитающего детективы как более изысканное чтиво.

Эту вульгарность, «второсортность» жанра вполне ощущали и его создатели. Скажем, известный автор «шпионских страстей» Эрик Амблер признавался, что его задача — «перевернуть с ног на голову» шпионский триллер: интеллектуализировать его и сделать героя-шпиона достаточно «левой» и передовой фигурой.

А в чем же видел свою задачу Флеминг? Молодой журналист менее всего был озабочен «поправкой здоровья» популярного жанра. Аристократ по рождению, по воспитанию, по образу мысли, Флеминг с откровенным презрением относился ко всякого рода народной беллетристике. Что парадоксальным образом развернуло его лицом к триллеру. Повод к написанию первого романа о суперагенте был прост, как сама жизнь: неудачная помолвка, по признанию Флеминга, заставила его критично отнестись к собственному суперменству и засадила за писание пародии на самого себя и свои доблести (биографы писателя, как и современные исследователи «феномена Бонда», в один голос отмечают автопортретность Бонда).

Была и вторая причина, по которой Флеминг обратился в 50-е годы к пародии на презренный жанр шпионского триллера: на фоне падения мощи и славы Британской империи происходила крайне болезненная ломка и девальвация главных национальных ценностей — здорового национализма, патриотизма, чувства общественного долга, веры и пр. К тому же Туманный Альбион подвергся ярому натиску различных левых социалистических идей, что заставляло задуматься над будущим родины. Искренний наследник славы своих отцов, Флеминг поставил перед собой задачу создания... антигероя — в противовес амблеровскому «леваку». Его супершпион должен был стать воплощением традиционного духа старой Великой Британии. Лишь в одном совпал Флеминг с Амблером — в попытке интеллектуализации жанра, но и здесь писатель пошел своим путем — путем классической интеллектуальной иронии.

Оценить эту тонкую пародию должен был, конечно же, постоянный читатель Флеминга-журналиста — английский интеллектуал-интеллигент-белая кость, такой же аристократ духа, как и начинающий прозаик.

Стоит повернуться к истории написания сценария «Семнадцать мгновений весны», и мы сразу наткнемся на весьма любопытное совпадение. Первоначальный сценарий сериала, написанный Юлианом Семеновым, автором саги о разведчике Исаеве, Лиознова, по сути, забраковала и почти целиком переписала сама. По ее признанию, у Семенова было слишком много пальбы и беготни — типичный западный шпионский триллер. Лиознова же, попросту говоря, переделала его в антитриллер. А еще точнее — в российский триллер, как она его понимала. Отражающий главные национальные идеи и идеалы. Опирающийся на основные ценности и традиции народа. Да, действие было сведено на нет, но оно стало эдаким гиперантидействием. В таком контексте знаменитая лиозновская сцена пятиминутного немого свидания Штирлица с женой — это эпатирующе заявленное кредо режиссера на свое собственное видение супершпиона — супергероя современности.

Что же такое триллер? Высоколобое литературоведение всех стран и народов привычно отмахивается от него, а зря. Триллер отнюдь не бульварная литература. Нет, это жанр не просто популярный, но и оригинальный — органичное порождение века массовой культуры. Он имеет собственный гнозис, собственные законы построения, логику развития, своего героя и читателя, по количеству, кстати, давно перекрывшего аудиторию всех классических жанров вместе взятых. Уже из-за одного этого стоит задуматься: почему вместо Льва Толстого и Томаса Манна наши дети и внуки читают Флеминга? Почему вместо Антониони и Тарковского они смотрят похождения бравого солдата Британской империи — Джеймса Бонда?.. И почему Татьяна Лиознова, до того снимавшая классические мелодрамы, обласканная и зрителем, и властью, вдруг обращается к триллеру? Почему она в середине своей весьма удачной карьеры решает заняться таким экстравагантным материалом и необычным жанром?

Что снимала Лиознова? «Евдокия», «Три тополя на Плющихе» — это кинематограф для масс. По ее собственному признанию, для нее дороже всего было «умение поэтизировать современность», «максимально приблизить действие картины к достоверности», чтобы «героев порождали не кино или театр... но сама жизнь». Все ее фильмы чутко воплощали настроение массовой советской аудитории — тему долга, верности, ценности человеческой личности. Проблематика фильмов Лиозновой менялась всегда в зависимости от социальных ожиданий. Она умела почувствовать и даже предугадать настроение советского коллективного человека, ощутить стереотипы массового общества. Вот в чем несомненный талант Лиозновой. Именно — талант. Наработанное опытом, угаданное чутьем художника-реалиста новое понимание массовых ожиданий и подтолкнуло Лиознову к созданию фильма в жанре триллера.

Резонно поставить следующий вопрос: что же произошло с аудиторией Татьяны Лиозновой? Что изменилось к этому времени в советском зрителе, обожавшем мелодрамы и комедии?

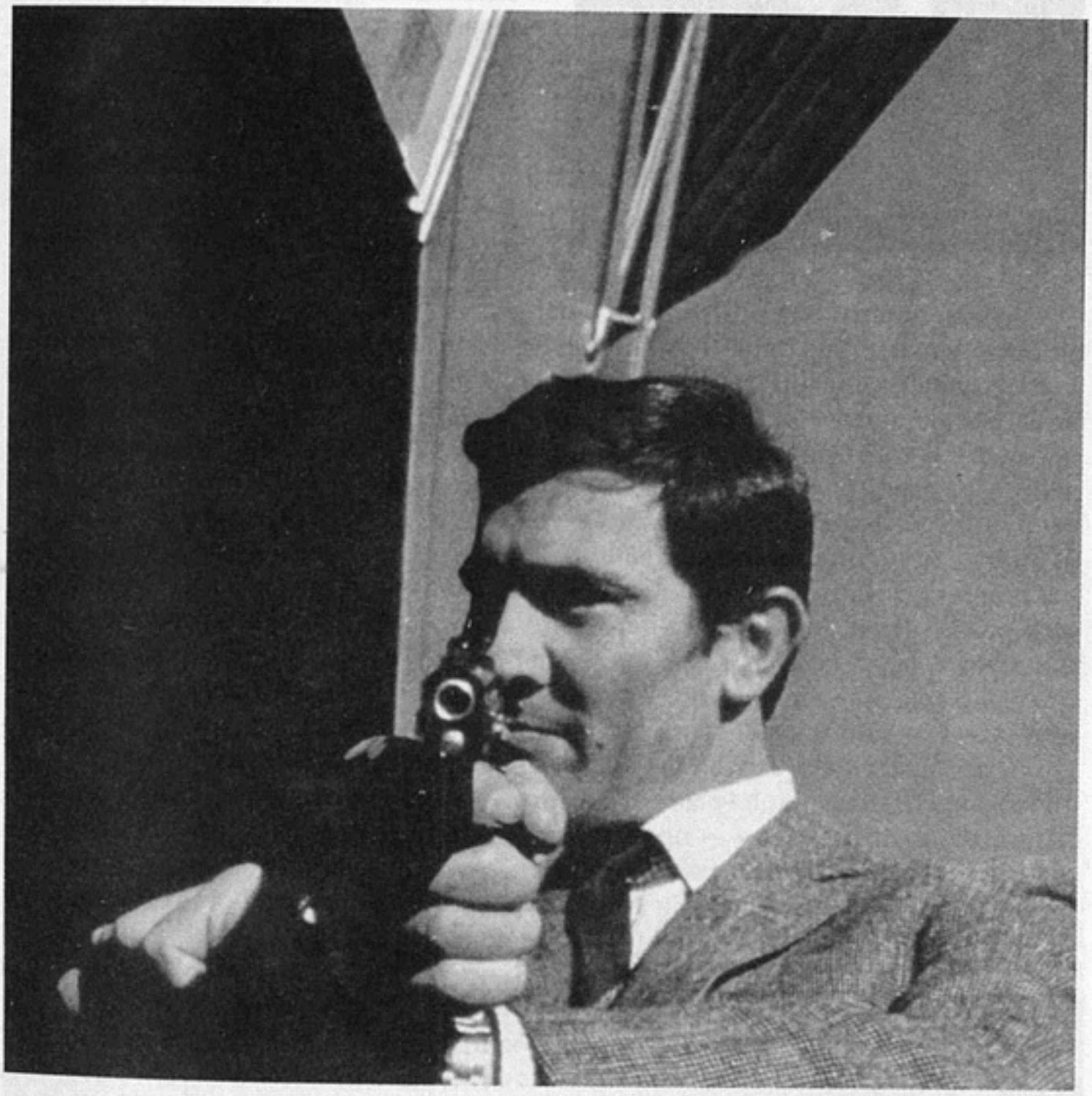
Заявили о себе основные культурологические изменения, которые с начала века переживало все мировое сообщество и к которым — в период разрядки — подключилась страна дряхлеющих Советов. Мировое культурное пространство к тому времени было уже пространством «восставшей массы» и даже массы победившей, пространством гегемонии толпы. Что это означает для культуры? Прежде всего — отказ от высшего, аристократического идеала классики, отказ от традиционной для художника роли выразителя Вечного и Абсолютного, роли провозвестника и учителя. Но поскольку искусство соцреализма профанировало именно классическую культуру, оно было накрепко привязано к ее образам, а значит, идеалам.

В XX веке, как заметил еще Ортега-и-Гассет, в силу технического, научного и прочего цивилизационного прогресса необычайно повысился общекультурный уровень массы, ей стало все доступно и все по плечу. Таков побочный продукт социальной демократизации общества. Так что в демократическом ми-

ре уже ко второй половине столетия демос стал довольствоваться собственными идеями и идеалами, художественным имиджем эпохи сделались популизм, кич, творческим принципом — общедоступность и связанная с нею тривиальность — «здравый смысл». Так определилось содержание второй половины XX века. Что же касается формы для нового содержания... триллер и был востребован к жизни в качестве одной из новых форм.

Жанр триллера происходит от вестерна, шпионских историй и детектива. Американский вестерн одарил наследника героем. Стремительные Гарри, приятели-ковбои и отшельники Колорадских гор воплощали в себе культурно-интеллектуальную матрицу Дикого Запада как идилии свободы и индивидуализма, потерянного рая, ностальгии детерменированного двадцатого столетия. Американские исследователи «феномена Бонда» Тони Беннетт и Джанет Вудлакот подчеркивают, что «дискурсы, которые присущи вестерну, гангстерскому фильму и детективу, в общем-то, одни и те же».

История о Бонде основывалась на ранней традиции империалистического шпионского триллера, который отличался от детектива, собственно, лишь тем, что уделял меньше внимания знанию: детектив концентрировался вокруг тайны и знания (по-своему, но несомненно продолжая традицию классической



Джеймс Бонд — Джордж Лезенби

литературы), а «шпионские страсти» были страстями действия. И в этом был залог их светлого и прочного будущего. Несмотря на то что с затиханием геополитических страстей XX века шпионский триллер теряет напор и популярность и погружается в глухой кризис. В этом утверждении на самом деле нет парадокса. Стоит наложить «феномен Бонда» на общекультурный мировой контекст второй половины века, и станет ясно, что «кризис» был естественной трансформацией «шпионских страстей» в новый жанр массовой культуры — в экшн, триллер чистого действия, напрочь освобожденный от какой бы то ни было идеологии и «тайны знания».

Штирлиц — В.Тихонов

Мифология триллера

Почему же стало возможно такое перерождение? Да потому что гнозис и вестерна, и шпионского триллера — как и всех прочих традиционных жанров массовой культуры — следует вести из устной фольклорной традиции, из сказки и мифа. Не случайно практически все исследователи «феномена Бонда» независимо друг от друга отмечают явление мифологической идентификации знаменитого агента 007 массовым западным зрителем, при которой элементы реальной жизни квазиреального героя триллера накладываются на метасюжет мифа. Можно сказать, что фундаментом современного триллера послужил древнейший миф о борьбе Добра и Зла — о св. Георгии Победоносце, побеждающем Дракона. Вот где надо искать ответ на вопрос, почему вестерн и шпионская новелла как жанры давно скончались, а их герой ходит по-прежнему в фаворитах, почему национальный герой Бонд-Штирлиц имортален.

Чтобы понять это, нам придется перевести разговор о метасюжете на предмет формальный, на предмет метаприема в мифе. Как заметил в уже далекие от нас времена Владимир Пропп, мир сказки, мифа — совершенно особенный, это разыгранная борьба центральных протагонистов — героя, его врагов, королей, принцесс и т.п.; борьба эта составляет и суть сюжета, и суть героя. В триллере действует герой-функция, на которого возложена определенная сверхзадача; выполнив ее, он исчезает, сохраняя возможность к возрождению. На проппов-ской мысли не кто иной, как Умберто Эко, построил свои изыскания «формулы Бонда» как «архетипической структуры традиционной сказки». Эко проанализировал девять фильмов о суперагенте и доказал, что все они работают по одной схеме: Бонд получает задание — первое появление противника — первая стычка с врагом — появление «девушки» Бонда — опасный момент для суперагента — Бонд побеждает врага — Бонд «расслабляется» с девушкой...

Подставим под эту бондовскую схему действия благолепного Исаева-Штирлица: Штирлиц получает задание от Центра узнать, кто затевает переговоры с союзниками, потом — представление врагов, их прощупывание, потом — досадная накладка с радисткой Кэт. Есть у Штирлица и «девушка» — собирательный образ из журналистки Габи, старушки пианистки, молчаливой жены и страдающей Кати-разведчицы (но девушки — потом, это особая тема), далее (см. схему Бонда) — опасный момент: Штирлиц почти в тюрьме, впрочем, он сумеет всех перехитрить, перемудрить, переиграть и победить, чтобы (см. схему) расслабиться на природе перед следующим подвигом. Вот и вся фабула. Вот и весь герой. Здесь нет собственно художественного развивающегося характера, логики и психологии его лепки. Бонд-Штирлиц, подобно Осирису, возрождается с каждой новой серией и способен к возрождению бесконечному. Потому что он — просто функция, индексы которой можно менять и менять. В этом смысле оба суперагента имеют большое основание претендовать на статус героя в античном смысле слова. Три десятка книг, два десятка фильмов о Бонде ничего не прибавляют и не развивают в характере флеминговского персонажа. На протяжении двенадцати серий лиозновского фильма, вопреки внешней заявке на психологичность, характер советского разведчика остается статичным, заданным — на уровне досье, прочитанного еще в первой серии. Все серии (или книги) — не углубление характера, но иллюстрация к заявленной характеристи-

ке. Суперзадача героя-функции — что-то вроде задачи рыцаря Георгия: побороть мировое зло в форме фашизма, коммунизма, терроризма, любого иного «изма». Тот же Эко скомбинировал свой анализ с идеей Леви-Строса о бинарных оппозициях и показал, как они управляют главными характерами эпопеи-триллера и выстраивают особую структуру координат некоей идеологической модели современности.

Иными словами, все подобные сериалы строятся на политико-национально-расовой проблематике и содержат в себе гигантские идеологические потенции. Очевидно, сама структура мифа, опирающаяся на бинарные оппозиции, идеально подходит для идеологической пропаганды, в частности, для формирования образа врага. Не потому ли и сегодня сага о Бонде пользуется несомненным успехом, как и почти пятьдесят лет назад. Не потому ли так пышно по всей России праздновалось и двадцатипятилетие лиозновского фильма...

Суперагент как античный герой

Суперагенты — одежка для идеологической начинки. Причины успеха похождений Бонда несправедливо было бы объяснять только доступностью пропагандистской карикатуры. Все гораздо серьезнее и значительнее — настолько, на-

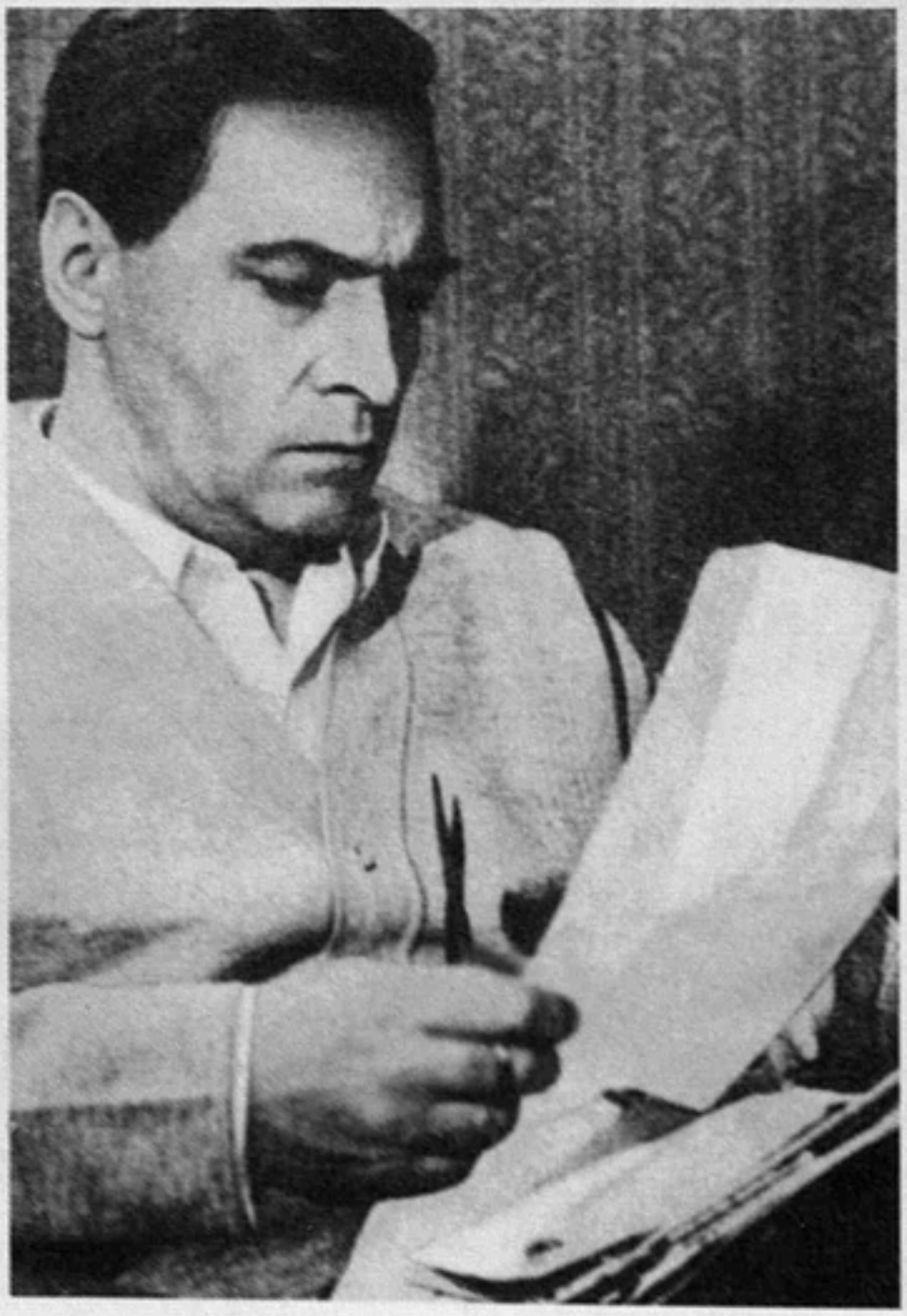
Джеймс Бонд — Шон Коннери

сколько миф серьезнее и фундаментальнее питающейся от него идеологии. Да, о саморазвитии художественного характера Бонда-Штирлица мы говорить не можем, но описать его фукцию очень даже полезно.

Прежде всего античный герой современности должен быть супергероем. Гиперподвижность Джеймса Бонда, кажется, сомнений не вызывает: он всегда там, где надо (денег не считает, самолет всегда наготове, последние достижения военно-шпионской техники в его распоряжении). Однако не это ставит его в ряд небожителей. Он всегда среди посвященных в государственные и политические тайны, абсолютная нравственность его суперзадачи обусловливает суперрешительность и лидерство. Бонд — винер, победитель (выработанное массовым сознанием XX века весьма характерное понятие), враги его обречены уже с момента вступления суперагента в борьбу, потому что за ним — безусловное добро и справедливость, но еще и потому, что они все — обычные слуги дьявола, он же — суперчеловек. Всегда. Во всем. В его суперсексуальности нет земной обыденности — чувства его без границ, сексуальные возможности — без предела. За годы странствий 007 по книжным страницам и киноэкранам возникло даже специальное определение — «девушка Бонда» (в канун нового 2000 года на одном из каналов американского телевидения была устроена коллективная встреча с актрисами Голливуда — «девушками Бонда»: красавицы явно гордились своим странным амплуа и со слезами вспоминали мгновения, пережитые с великим агентом, словно не понимая, что агент — не агент, а Шон Коннери. Тоже видный мужчина).

Но «девушка Бонда» — не просто девушка. Американские исследователи определяют характер женских образов в бондовской эпопее как неуклюжую, «тяжеловесную пародию на миф об Эдипе». Эдипов комплекс суперагента, учитывая его мифологическое происхождение, проявляется в боязни кастрации, потери мужественности — по аналогии с потерянной силой некогда великой Британии. Так что Джеймс не примитивный «ходок», а герой, отстаивающий идею нации и здорового шовинизма и на сексуальном поле битвы.

Но самое поразительное, что тот же Эдипов комплекс мучает и коммуниста Штирлица. С той лишь разницей, что в советском идеологическом государстве 70-х никого не интересовало, какой ты есть мужик. Кастрат ты или импотент — не это обидно, страшно было оказаться дураком, импотентом интеллектуальным. Как выразитель национального советско-российского мифа Штирлиц платит дань особенностям страны, породившей его. В СССР, реальном государстве идеологической и политической диктатуры, активность мысли вполне заменила активность физическую. Таков парадокс идеологического государства. При отсутствии внешней свободы вполне была возможна свобода внутренняя, интеллектуальная, ко-



Штирлиц — В.Тихонов

Джеймс Бонд — Тимоти Далтон

торая и компенсировала суперактивность физическую. Разве не естественно, что на Западе и в России отстаивание свободы личности и национального достоинства нашло диаметрально противоположные формы выражения? Гиперактивность Штирлица как анти-Бонда, его гиперподвижность и гиперсексуальность носят сугубо интеллектуальный характер. Линия двойничества, «анти — про» проведена была Лиозновой и в области «большого секса» и доведена до абсурда: если Бонд меняет женщин чаще, чем перчатки, — мотивы вечной любви и вечного комплекса, — то те же мотивы для Штирлица оборачиваются его девственностью и непорочностью; единственной «девушке Штирлица» — немецкой журналистке — супергерой признается, что больше всего любит... стариков и детей. И не пугайтесь, это не педофилия, это образец независимой морали. А то, что мужчина за двадцать лет шпионской практики не может удовлетвориться пятиминутным молчанием платонического свидания с женой, ни создателей фильма, ни зрителей не смущает. Неубедительно для сегодняшнего зрителя? Зато это идеальный портрет советского героя. Потому как герой вообще появляется для того, чтобы удовлетворить не свои потребности, но потребности аудитории.

Главное, что делает суперагента супергероем, — избранность как отражение его идеальности. Он не просто личность, он идеал, он суперчеловек, пример для подражания, воплощение надежд и чаяний народа. Его элитарность, конечно же, несколько необычна, как необычна и сама цивилизационная ситуация: впервые в истории человечества в XX веке советская власть открыла народу доступ в элиту. Разночинцы толпой повалили в аристократы. Происхождение не отнимало у победителей их избранности, однако принципиально меняло образ самой аристократии. Поначалу это заметно не было, а сегодня очевидно до боли.

Народ подсознательно хранит национальный миф на уровне устойчивого стереотипа, защищает его и находит для него современные формы выражения. Нашел он подходящую форму и для идей Флеминга. И для образа российского

шпиона-интеллигента Исаева-Штирлица. Из многочисленных досье нацистских лидеров, зачитанных с экрана бархатным голосом Копеляна, становится очевидно, что все они — невежды-недоучки. Образование у них — среднее или незаконченное среднее, а Мюллер — тот вообще не знает, как яблоко съесть: то ли кусать, то ли резать... Штирлиц же даже с агентами своими встречается исключительно в музеях. Но главное — его образование, тут он всем дал сто очков вперед. Штирлиц, оказывается, закончил физико-математический факультет по специальности «квантовая механика». Для советского человека 70-х годов выше пробы не было: вспомним легенду физтеха! Герой «Мгновений» был вполне «свой» и вполне «элитный». И становится окончательно ясно, почему шпионский триллер Семенова был забракован Лиозновой: не шпионские страсти волновали режиссера и ее публику, но создание национального супергероя, отвечающего всей сложности современного национального мифа.

Штирлиц — В.Тихонов

А что же Бонд? Он тоже не сплоховал: уже в 1964 году «Глидроуз Продакшнз», компания, защищающая авторские права Флеминга, охарактеризовала агента 007 как «истинного героя нашего дня и времени». Простыми-то словами что это означает? Что Бонд (он же Штирлиц) выразил подсознательное нации (каждый — своей, разумеется), ее автомифологию.

Триллер как интертекст

Не отсюда ли необычайная гуттаперчевость жанра триллера? Тексты такого типа Умберто Эко определил как «закрытые» — в том смысле, что структурирование их проходит согласно весьма жесткому проекту; собственно говоря, это продетерминированный текст, над которым читатель-зритель может работать до бесконечности, добавляя все новые и новые интерпретации. Декодирование такого текста априори не под силу одному лишь автору. «Сложно догадаться, что идет от Флеминга, а что — от читателей», — признавался Эко. Таким образом, триллер и его герой предоставляют аудитории уникальную возможность сотворчества. Так что издатели Бонда были совершенно правы, заворачивая первую книгу об агенте 007 в мягкую обложку бестселлера. В результате некоей психологической аберрации XX век породил весьма необычного супергероя-обывателя: не человекобога классической литературы, но эдакого Бэтмена, днем — рядового служащего конторы. Бонд — воплощенная мечта обывателя, заветная карнавальная маска «парня с нашей улицы».

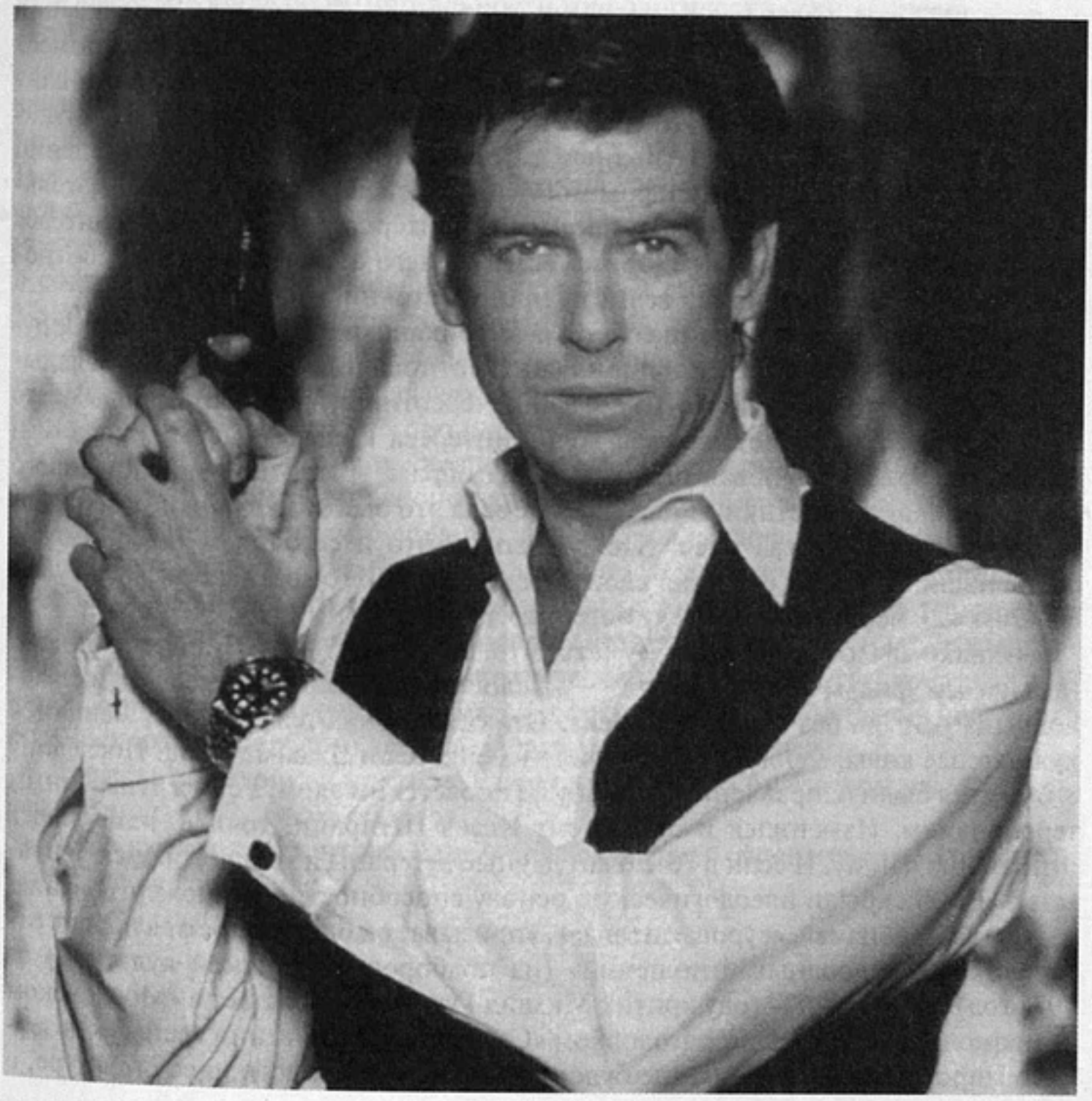
Таким же победителем — но уже для советского человека — является и разведчик Исаев, шпион с человеческим лицом...

Бонд — выразитель национальной идеи? По-прежнему — да, лишь небольшой нюанс следует учесть: идея, подхваченная толпой, обретает облик площадной девки (это еще Достоевский заметил) — и экранный Джеймс становится воплощением расхожих национальных стереотипов. А Штирлиц — анти-

Бонд — набором стереотипов среднего советского обывателя: образованный, начитанный, в ресторане ножом пользуется, на фортепьянах играет, в теннис умеет, притом патриот, добрый и отзывчивый товарищ — разведчицу Катю спасает, хотя рискует делом. Не отсюда ли — «идеальность» Штирлица? Он почти икона.

Вот так совпали «лед и пламень»: социальная гиперактивность западного обывателя, сориентированного на реальный жизненный успех, и метафорическая суперпассивность советского человека, живущего под диктатурой и сохраняющего свою индивидуальность и честь благодаря интеллектуальной активности.

Итак, тип героя один, а вот портреты разные, в зависимости от социогеографии. Супергерой должен быть узнаваем. Потому что зритель должен узнавать в суперагенте самого себя. Когда в мае 1983 года праздновалась 21-я годовщина появления Бонда на экране («Доктор Но», 1962), то не кто иной, как президент Рейган, бывший актер, разоткровенничался: «Конечно, некоторые критики могут сказать, что Бонд не более чем актер в кино. Но все мы где-то начинали». Широко известно и давнее интервью Коннери журналу «Плейбой», в котором актер попытался прорваться сквозь отождествление его с агентом 007, тщетно убеждая, что он не Бонд, что «он прекрасно обходился без Бонда и впредь обойдется без него». А Юлиан Семенов на вопрос о том, будет ли продолжение эпопеи Исаева-Штирлица, признался в 1972 году: «...Жаль, что мне придется здесь проститься с Исаевым-Штирлицем, но к тому времени ему должно быть уже 83 года». Кому — литературному персонажу? Нонсенс. Но лишь на первый взгляд. Перед нами яркий пример квазиреальности супергероя триллера, идентификации его с живым человеком, доходящей в идеале до самоидентификации. Происходит необыкновенно интересный и сложный процесс двойной мифологизации: с одной стороны, художественный характер становится воплощением реального национального мифа, с другой — реальные люди становятся мифовоплощениями литературного героя.



Джеймс Бонд — Пирс Броснан

Момент узнавания, сопереживания, отсутствие дистанции между читателем триллера и его героем порождают забытый нами античный эффект катарсиса, очищения души.

Здесь мы подошли к еще одной уникальной особенности этого удивительного жанра — к явлению интертекстуальности триллера (то есть внесение в литературный текст нелитературных — социальных, политических, общекультурных, психологических и т.п. — компонентов. Триллер — самый популярный, но и самый «нехудожественный» жанр литературы. Сопричастность его современному моменту жизни, его документальность подчеркивают все исследователи жанра. Контекст триллера органично включает в себя общецивилизационный контекст XX века и индивидуальный социально-культурный опыт отдельного читателя. Поэтому вполне правомерно говорить и о некоей усредненной жизни литературного Бонда-Штирлица и его кинообраза, о единстве этого феномена.

Если первоначально, в 50-е годы, речь шла исключительно о литературном феномене Бонда, то уже с 60-х реальность Бонда — это сумма взаимодействий и взаимопроникновений книги, фильма, рекламы, комиксов, реальных судеб и т.д. Если первоначально эффект Штирлица был киноэффектом, то сегодня феномен суперагента Исаева — это еще и целый мир анекдотов и легенд о нем, наша память, наша реальная история. Сопричастность триллера мгновениям реальности поистине фантастическая, невероятная! Например, все мы помним время создания «Мгновений весны». Обратим внимание на те же 1972—1973 годы в таблице проданных книг о Бонде, приведенной Беннеттом и Вудлакот: в сравнении с предыдущими и последующими тремя годами общее количество проданных книг вдруг резко вырастает (почти в два раза). А дело в том, что в 1971 году на экраны выходит новый фильм о Бонде «Бриллианты навсегда» (в главной роли — неподражаемый Шон Коннери). Распродажа соответствующей книги Флеминга, написанной им еще в 1956 году, сразу подскакивает с 14 тысяч экземпляров в 1970 году до 77 тысяч в 1971-м и 72 тысяч — в 1972-м, чтобы в 1973 году опять упасть до прежних 15 тысяч. Следующая экранизация флеминговской книги 1954 года «Живи и дай умереть» в 1973 году поднимает продажу романа до 240 тысяч экземпляров. Совершенно очевидно прямое влияние экранизации на судьбу книги. Но не менее очевидна и иная связь — художественной судьбы Бонда-Штирлица и реальной истории взаимоотношений Запада (США) и СССР. Эти цифры могут поразить лишь людей, невнимательных к общекультурным мировым процессам. Литературно-киношный интерес был спровоцирован массовым вниманием среднего обывателя ко взаимоотношениям Запада и Востока как вечному противостоянию добра и зла.

70-е — начало целой серии советско-американских переговоров по разоружению, начало эры разрядки и потепления в отношениях между двумя заядлыми врагами. Это годы пересмотра прежних стереотипов и выработки новых. Это годы надежд. Поднимается новая волна интереса к связям между Западом и Востоком, возникает новая интерпретация образа врага, идут поиски нового врага. И никакой мистики. В истории XX века это был уникальный момент исторического творчества масс. (Показательно, что и сегодня журнал «Тайм», составивший к концу столетия свои собственные «Вехи века», отмечает рубеж 60—70-х как несомненную «веху истории».)

Однако было бы неверно думать, что Бонд 50—70-х и Бонд конца 90-х (двадцатый фильм о суперагенте — «Целого мира мало») — все тот же «холодный» рыцарь без страха и упрека. Отнюдь. Меняются времена, меняются культурные коды, меняется аудитория — меняется и Джеймс Бонд. Последние его усилия были направлены на борьбу не с советским злом, а с международным терроризмом. Изменился и суперагент Исаев-Штирлиц, точнее, изменилось отношение к нему. И если в 70-е благодарные ветераны и учащиеся писали в газеты: «Вы раскрыли идеологическую основу способности самопожертвования, мужества, героизма», «суровая правда», «призывает к бдительности в период оттепели международных отношений» (из подборок «Советской культуры» за 1973 год), то уже в 1994 году критик Михаил Гуревич напечатает в «Московском комсомольце» статью с подзаголовком «Семнадцать мгновений весны» как зеркало мировой бюрократии», где будет размышлять «о власти, о ее структуре, о

механизме государственной машины... о *системе*», о «иерархической лестнице: тяжелые погоны наверху и потертый солдатик внизу», о «властной вертикали», о «91-м — звездном часе папы Мюллера». Совершенно очевидно, что критика мало заботил собственно лиозновский замысел, гораздо больше его волновал современный ему момент — 1994 год, причем не в искусстве, а в реальности. И пример из искусства здесь «работал». Такая широта прочтения одного и того же художественного текста возможна лишь в силу интертекстуальной природы жанра триллера. Жанра коллективного творчества массовой культуры периода демократий.

Штирлиц должен умереть?

Последний фильм о Джеймсе Бонде — «Целого мира мало» — был снят в 1999 году, показан в сорока пяти странах; премьерный уик-энд принес фильму 35,5 миллионов долларов, триллер занял двенадцатое место в рейтинговой таблице шестидесяти лучших фильмов года. И хотя некоторые критики склоняются к мысли, что новые приключения Бонда — чистый эскапизм, общая точка зрения сводится к тому, что фильм достоин 3,5 «звездочек» (по пятизвездочной шкале оценок американских фильмов), что «если мы отважимся заглянуть в следующее тысячелетие, то убедимся, что Джеймс Бонд будет там мчаться, охраняя мир от дьвольских эгоманьяков» (Бил Дезович, «Таймс»).

У Штирлица тоже пока все хорошо: только в Интернете помещено сегодня более семисот анекдотов о знаменитом разведчике. В России стало ритуалом смотреть «Семнадцать мгновений весны», с этим фильмом выросло не одно поколение, что справедливо позволяет «Московскому комсомольцу» воскликнуть: «Штирлиц и теперь живее всех живых!»

На фоне такого триумфального шествия интересен и более частный вопрос: а выиграет ли свою игру суперагент Исаев-Штирлиц? Останется ли он жить в будущем веке? И вот на этот вопрос я склонна ответить... отрицательно. Хотя чуть выше говорила об иммортальности мифологических супергероев.

Решаясь в свое время на создание анти-Бонда, антисупергероя, антитриллера, Лиознова, конечно же, обеспечила себе колоссальный успех у советского зрителя, но одновременно и, конечно же, невольно обрекла своего, в общем-то, по природе бессмертного героя на гибель в следующих российских поколениях. И вот почему. Сегодня в России вышли на авансцену поколения «новых русских», на менталитет которых оказало сильное влияние общемировое культурное пространство. Форсированное вступление туда начиналось, как я говорила, в советские 70-е, в том числе и фильмом «Семнадцать мгновений весны». Но мы уже давно не в начале, а в середине туннеля.

«Новые русские» — совершенно по-другому сориентированная в культуре массовая аудитория, имеющая свои литературные пристрастия. Память, конечно, и у них наличествует, но прошлое — на то и прошлое, его место — позади. И становится ясно: на смену лиозновской весне идет иной сезон; «Семнадцать мгновений» — в контексте законов жанра триллера — фильм, слишком уж отягченный реминисценциями ушедших советских классических времен. Российский же капитализм носит характер скорее постмодернистский. И отрицательный заряд лиозновского «анти» уже сегодня мало кому понятен, а завтра будет еще и мало кому интересен. Ведь, поверьте, триллер — жанр созидательный, несущий положительный заряд демократической культуры будущих веков. Тогда как «Семнадцать мгновений весны» — прекрасный фильм начальной эпохи российского триллера, его детства. И потому — обреченный.

Вячеслава Тихонова никто не узнает в очереди за билетиком на 120 серию саги об агенте 007. Таков прогноз.

...Но кто его знает, что на самом деле случится с суперагентом? Триллер — штука непредсказуемая.

«Бабушкины рецепты»

ТВ-ОБЗОР

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

Острова культуры

Прошлогоднее организационно-кадровое землетрясение на НТВ наделало столько шума и вызвало такую долгую цепную реакцию потрясений и тектонических сдвигов на всех прочих каналах, что в какой-то момент померещилось: на нашем телевидении и в самом деле могут произойти некие существенные метаморфозы.

Но после всего шума и гвалта, поднятого кадровым обвалом, после всех поистине бесчисленных рокировок начальников, переходов и перебежек телеведущих и целых телепрограмм с одной кнопки на другую стало вдруг совершенно ясно: «Как вы, ребята, ни садитесь...»

Впрочем, глобальные эти псевдоперемены с удручающей ясностью высветили и другую, на мой взгляд, куда более печальную закономерность — беда не только в самих нынешних горе-«музыкантах», скверна, убога, фальшива прежде всего сама та «музыка», которую они исполняли и исполняют. Имя этой телемузычки, независимо от того, идет ли речь о чисто музыкальных программах, телевизионных сериалах или всевозможных викторинах, — «попса».

Эпидемия этой заразной болезни, каковая надвигалась на наше телевидение все последние годы и к которой ТВ предрасположено, пожалуй, и генетически, теперь стала тотальной, приобрела поистине необоримую силу[1]. Погоня за рейтингом абсолютно уравняла все центральные каналы, а власть «попсы» распространилась даже на те программы, которые по своей тематике и некоторым чисто внешним признакам как будто являют нечто более «высокое» и даже слегка альтернативное. Но какие бы изысканные манеры ни демонстрировал ведущий «Серебряного шара», как бы изощренно ни имитировались интеллектуальные потуги какого-нибудь Гордона — все они неизгладимо оставляют привкус все того же телевизионного общепита. И даже если в сетке ОРТ, РТР, НТВ еще уцелели какие-то хорошие программы («Забытый полк» Кириченко, например, «Пока все дома» Кизякова), то и они, в лучшем случае, имеют участь андерсеновских оловянных солдатиков, безостаточно сгорающих в нынешнем телепламени, и не в силах изменить общесуммарный его образ.

О работе телеканала «Культура» см. также дискуссию в рубрике «Здесь и теперь» в «Искусстве кино», 1999, № 1. — *Прим. ред.*

[1] См. наше произведение «Але, народ!» — «Искусство кино», 2001, № 7.

И дело было бы даже совсем швах, если бы в триумфально-победном шествии «попсы» не оставалась еще не взятой одна крепость. Последняя крепость, пока что не выбросившая белый флаг перед полчищами телевизионных дебилизаторов.

Власть факта

О работе канала «Культура» мне однажды уже доводилось писать — по случаю второй годовщины его пребывания в эфире. Заголовок для тогдашнего обзора в «Экране и сцене» мне пришлось взять уклончиво-дипломатичный: «Культура» становится культурой». Но задним числом признаюсь, что даже столь осмотрительное название было дано тогда скорее авансом — уж очень хотелось, чтобы только-только народившийся канал был достоин своего имени и высокого предназначения. И вот теперь по достижении «Культурой» уже четырехгодовалого возраста можно признаться, что за свою тогдашнюю завышенную оценку краснеть не приходится. При всех экономических заварухах, загадочных политических пертурбациях и прочих непредсказуемых зигзагах нашей новейшей российской истории «Культура» устояла. Не поддалась она и искусам телевизионной моды, счастливо избежав той самой попсовой заразы, каковая самым махровым цветом расцветает ныне на всех главных российских телеканалах.

Это совсем не значит, что дом построен, что все главные цели и задачи нового телеканала блистательно реализованы, а его формирование в целом уже завершено. До этого светлого дня ой как еще далековато. Тем не менее по всем ключевым задачам — целям, средствам, тематическим приоритетам — он однозначно определился. И в лучших проявлениях, и в слабостях «Культуру» сегодня не спутаешь ни с каким другим каналом. Это обстоятельство особенно радует и обнадеживает на фоне той усредненной обезличенности «конкурентов», когда переключение с одного канала на другой все более оставляет впечатление, что у вас поломался переключатель программ.

Одной из главных особинок «Культуры» оказалась неожиданная, но быстро оправдавшая себя ставка на документальное кино. Нигде и никогда прежде не показывали документальные фильмы в таком количестве, в таком разнообразии и высококачественном отборе, как на этом канале. Очень быстро объем документального кинопоказа достиг 20 часов в месяц, теперь он маячит где-то в районе 30 (!!!). Из колоды был выдернут самый что ни на есть козырной туз. Целые залежи великолепного, совсем забытого или вовсе не видевшего света неигрового кино были вырваны из забвения или небытия и показаны подробно, системно, с умом да еще в самое лучшее просмотровое время. «Культура» показала фильмы Вертова, Копалина, Кауфмана, Медведкина, Маарана, Галантера, Когана, Меркель, Обуховича, Виноградова, Лунькова, Сокурова, Мирошниченко. И это были не просто фильмы, но осмысленно составленные циклы («Народный сериал», «Русь-деревня») или довольно полные авторские ретроспективы.

Если добавить к этому перечню отборные произведения зарубежной кинодокументалистики (фильма Джона Грирсона, знаменитый сериал Ф.Капры «Прелюдия к войне», ретроспективы Йориса Ивенса, Криса Маркера и т.д. и т.п.), то станет ясно: телеканал с самого начала повернулся лицом к реальности, подлинной истории. К тому же, вобрав в себя все богатство документалистики как совершенно особого вида кино, «Культура» разом обрела его тематическое, проблемное, жанровое и — что особенно важно — языковое многообразие.

Сделав однажды этот счастливый выбор, новорожденный канал пошел дальше. Документальное кино как таковое — во фрагментах, в кадрах старой кинохроники и т.д. — стало фундаментом едва ли не всех прочих программ, которые производит сама «Культура». В этом отношении название одной из них «Власть факта» (о ней чуть ниже) можно посчитать главным девизом всего канала.

Доска почета

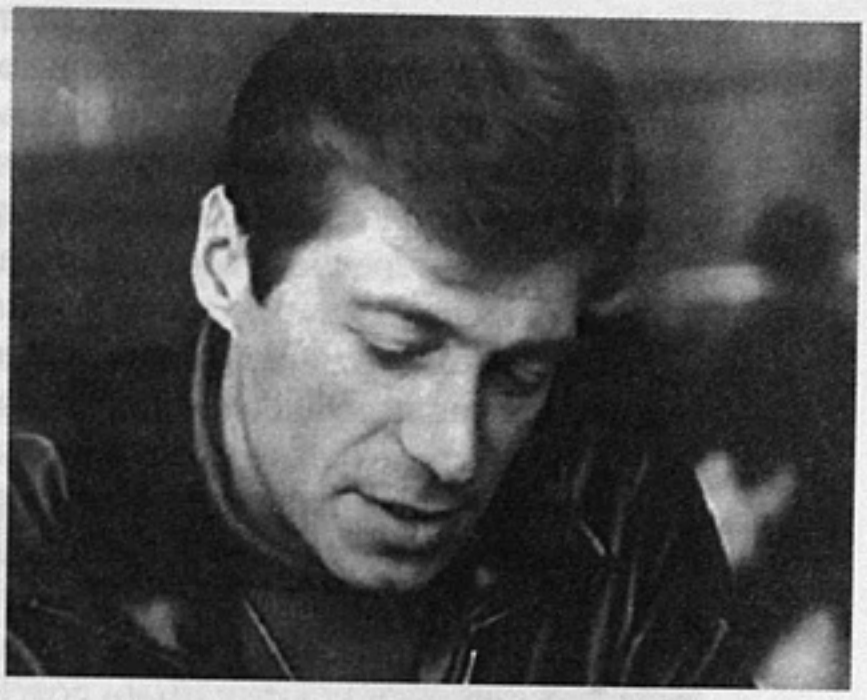
Еженедельно выходивший «Российский курьер» долгое время был на канале чуть ли не единственным окошечком в современную Россию. Руководитель программы В.Обухович и его соратники буквально исколесили Россию-матуш-

ку вдоль и поперек, не обойдя вниманием ни один регион все еще необъятной, слава Богу, страны. Молодые документалисты наперекор суицидно-гибельной телемоде сумели, не впадая, впрочем, в сусальность и вранье, создать живой и неожиданный образ России, которая вновь пытается строить, но уже не на пустом месте, а с оглядкой на вечные, неколебимые свои устои[2].

Возможно, именно этот столь редкий и столь успешный опыт наисовременнейшей теледокументалистики подвигнул канал и на создание еще одной рубрики — «Чем живет Россия». Эта совсем юная, еще не совсем обкатанная программа дает нам редкую возможность узнать о том, чем живет наша страна, помимо сообщений из Кремляндии и тех новостных кошмаров о наводнениях и замерзаниях отопительной системы, каковыми с утра до поздней ночи с большим воодушевлением потчуют нас все прочие каналы.

Сюжеты, составляющие это обозрение, не чураются социальных язв, но напирают больше на инициативность и изобретательность народных масс в их преодолении. В одном из репортажей рассказывается о том, как председатель сельского кооператива закодировал всех своих спившихся работничков и что за этим поголовным кодированием воспоследовало. В другом сюжете нас знакомят с сельским киномехаником, который, чудом исцелившись от роковой болезни, взял да и построил собственными руками новенькую церковь. В третьей истории нам повествуют об открытии в одном из российских городов специального пункта для наркоманов, в котором можно бесплатно поменять использованные шприцы на новенькие (в надежде на то, что СПИДа и прочей заразы будет поменьше)...

Эта новая рубрика «Культуры» еще только нащупывает свою путь-дорожку, ее еще покачивает, подчас слегка заносит в стилистику разухабисто-развеселого «МК». Но главные ориентиры у новой программы выбраны абсолютно точно, и нет сомне-



[2] «ИК» салютовал этой замечательной программе статьей «Россия, которую мы не теряли» (2000, № 4).

ний в том, что она имеет шанс стать в ближайшее время одним из главных «гвоздей» телеканала. Да и не только его. Ведь ревнивые соседи по телеэфиру нет-нет да и предпринимают кое-какие телодвижения в ту же самую сторону, пытаясь разглядеть Россию за Садовым кольцом. Но, прямо скажем, то, как «Культура» ваяет образ нынешней страны в названных программах, уже и сейчас живее, интереснее того, что делают соседи, скажем, на ТВЦ («Версты») и других каналах.

Но, пожалуй, нигде столь наглядно и победно «Культура» не продемонстрировала свое несомненное превосходство над своими соседями по эфиру, как в передаче-крохотульке «Бабушкины рецепты». Передача вроде бы сугубо пищеварительная, о загадочных секретах борщеварения, каковыми ныне обзавелись, кажется, все каналы без исключения. Но в отличие от всех прочих телекулинарий «Культура» в «Бабушкиных рецептах» рассказывает только о традиционной народной кухне. Тут нет никаких заморских диковинок типа лягушачьих лапок под тараканьим соусом и прочих кулинарных выкрутасов. Блюда все самые что ни на есть простые, знакомые, нашенские — окрошка, свекольник, борщ, вареники с картошкой, рыбники...

Точно так же и в кудесники кулинарного дела тут назначены люди попроще: не вальяжный шеф-повар из столичного «Метрополя» и не знаменитая актриса, а какая-то самая непримечательная тетенька из глухоманной калужской или архангельской деревни. Не поражает тут воображение и сам кухонный инструментарий — какой-нибудь источенный кривоватый ножичек, скромняга-чугунок, видавшая виды сковородка времен косыгинской экономической реформы.

И вот вроде бы все на экране неказистое, обыденно-привычное, а программа приковывает внимание уже с самых первых кадров. Поражает закадровый текст и мощный, красивый голос автора «Бабушкиных рецептов» Е.Зосимовой. Просто завораживает мастерство самой хозяюшки, хранительницы какого-нибудь очередного старинного рецепта. Как ловко, артистично, играючи расправляются с кочаном капусты натруженные руки простой русской женщины! Даже перепробовав и переделав на своем веку страшенное количество всевозможной, подчас непосильной работы, они все равно легко порхают, словно птицы, крошат, смешивают, перевешивают, колдуют, прямо на глазах сотворяя из обыкновеннейших картошек, морковок, луковичек нечто затейливо-притягательное, красочное, какую-то дымящуюся, благоухающую вкуснятину, при одном виде которой невольно сглатываешь слюнки.

И весь этот наглядно-показательный процесс изготовления кулинарной сказки идет под неумолкающий рассказ самой хозяйки. Слушая ее простодушнейший инструктаж про то, чего к чему добавлять и сколь прожаривать, вдруг ощущаешь, что вкуснятина-то вкуснятиной, но главный смак передачи прежде всего в самой речи деревенской кудесницы — легкой, свободной, звонкой, как лесной ручеек, местами вроде бы даже слегка корявой и чуть-чуть неправильной, а в то же время снайперски точной и потрясающе выразительной. Да и сама-то хозяюшка — просто прелесть. Вроде и стройна, как трехстворчатый шкаф, и давно уже не молодуха, в морщинках, а глаз не оторвешь. И с каким достоинством, с какой естественностью держится под оком телекамеры!

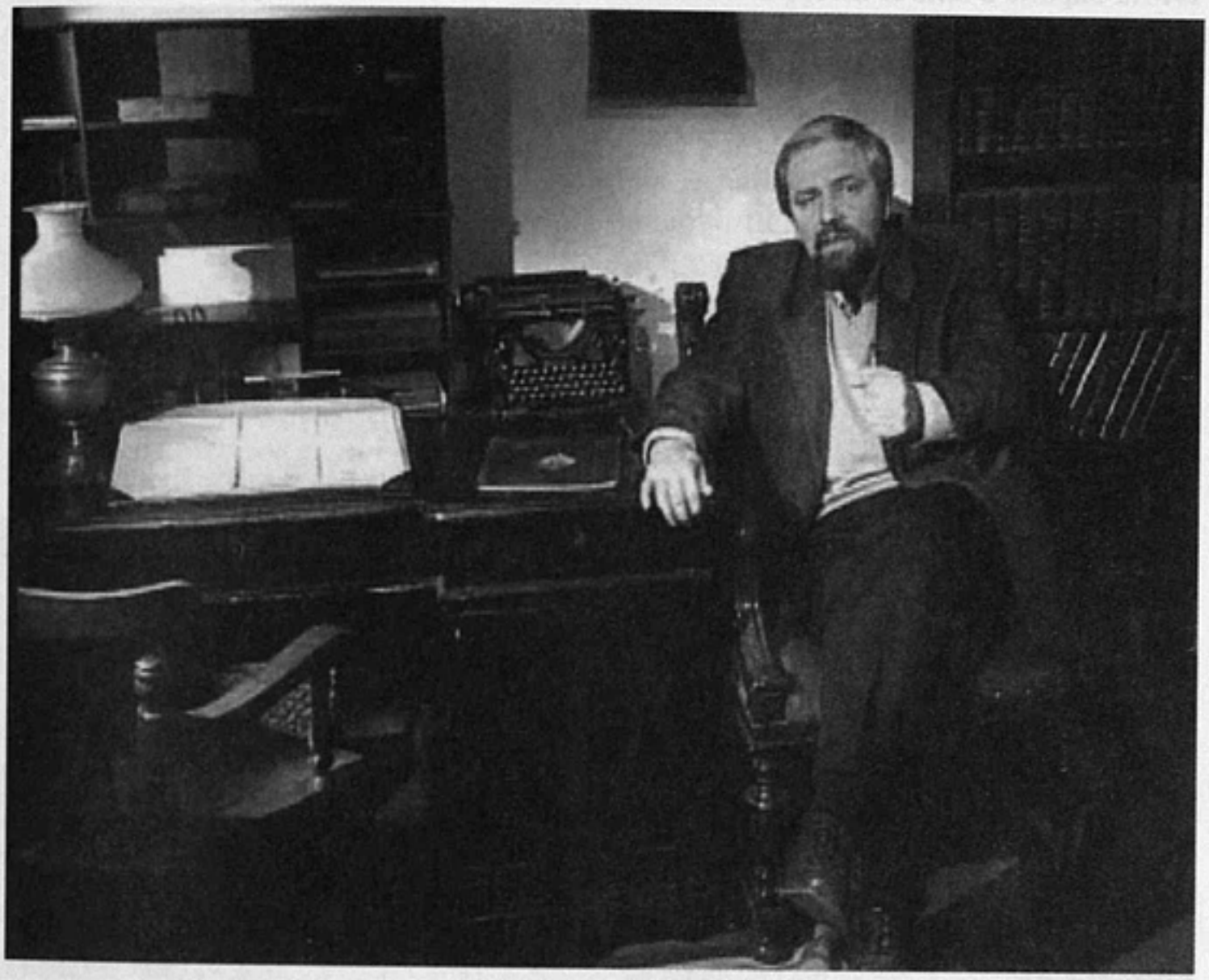
Между тем в этот безостановочный кулинарный мастер-класс авторы программы успевают ненавязчиво вставить рассказ про местные обычаи, затянуть песню, выглянуть в окошко и полюбоваться местными заборами, волоокими козулями и даже поднять взор к небу, заглядеться на божественную красотищу земли нашей.

Маленький, законченный шедевр телевизионного искусства! Одна беда – уж больно быстро пролетают эти миниатюрные передачи. Но зато не скоро забываются. И уже задним числом, перебирая в памяти увиденные картинки и кружевные речи, вдруг ловишь себя на том, что, повествуя о кухонном искусстве и объясняя, сколь соли сыпать на бадью кваса, тебе на самом-то деле втолковывали совсем про другое, нечто гораздо более важное и серьезное. Про наш народ, про его умение жить достойно, в ладу с природой, людьми, собственной совестью и неубиваемой никакими невзгодами надеждой на лучшее будущее.

К числу наиболее самобытных работ телеканала «Культура» я бы отнес и

цикл «Острова». Мне представляется, что на сегодня это вообще самая «фирменная», самая «продвинутая» программа канала на пути его самоопределения[3].

На первый взгляд «Острова», представляющие собой цикл портретов известных мастеров кино, выглядят уж слишком простовато, даже избыточно традиционно. По сути дела, это все те же «говорящие головы» вперемежку с фрагментами из фильмов да изредка еще кадры кинохроники, когда в герои очередного выпуска попадают кинематографисты уже ушедшего поколения. Даже и самой слабой попытки не предпринимают авторы «Островов», чтобы как-то освежить,



«Кто мы?»

«освоеобразить» слишком уж примелькавшееся телеблюдо новыми монтажными приемами, острыми композиционными ходами, необычным музыкальным решением или хотя бы принципиально новым рядом «вспоминальщиков» и «комментаторов».

Новизна программы — в самой ее задаче. «Острова» зачинали и осваивали В.Трояновский и И.Изволова, чистопородные вгиковцы-нииковцы, киноведы до мозга костей. Но, слава Богу, программа у них получилась абсолютно не киноведческой, а скорее «человековедческой».

Жизнь кинематографиста даже средней руки, не говоря уже о наиболее известных, всегда полным-полна парадоксальными поворотами судьбы, забавными эпизодами, колоритными встречами и прочей-прочей презанятнейшей эксклюзивкой. Едва ли не все бесчисленные программы о кино именно на этом слое и зацикливаются. Лишь редко кому удавалось вырваться из цепкого капкана поверхностной «интересности» и, как в лучших выпусках «Кинескопа», например, создать внятный и убедительный портрет кинематографиста или, продравшись сквозь занимательную мишуру и внешнюю яркость, передать невероятный драматизм и даже безысходность киношного бытия, как в программе «Чтобы помнили».

В «Островах» манит сложный и бездонный, чаще всего конфликтно устроенный внутренний мир героев. Их неповторимость, «особость», которая и бо-

[3] Пока эта статья писалась, «Острова» оказались увенчанными премией «ТЭФИ» по разделу «Документальный телесериал». Это единственная почетная статуэтка, которую «первые» каналы не решились поделить между собой.

жий дар, и тяжкая ноша, потому как быть человеком-«островом» в океане массовидности — занятие, неизменно чреватое самой дорогой платой.

По своей поэтике лучшие выпуски «Островов», пожалуй, более всего тяготеют к жанру притчи. Но притчи не морализирующей, а относящейся к тому редкому ответвлению этого жанра, которое не столько потчевало нас готовыми ответами, сколько вопрошало, приближая к самому краю «проклятых вопросов» человеческого бытия.

Жизнеописания режиссера Андрея Тарковского, художника Шавката Абдусаламова, оператора Александра Жуковского и других «островитян» предстают на экране в ключе жесточайшего минимализма, когда авторы полагают, что лучше многое недосказать, чем переболтать лишку, утопив главное в жиже биографических подробностей, интересных и важных, но все же второстепенных деталей. Не случайно в выпуске, посвященном Андрею Тарковскому, в самой кульминационной сцене, когда режиссер объявляет на пресс-конференции о своем решении остаться на Западе, внезапно вырубается звук и вместо объяснений такого решения мы видим только лицо Тарковского. И оказывается, что этот «минус-прием» (определение Ю.Тынянова) работает куда острее, глубже, чем прямая и исчерпывающая информация. На таких же «минус-приемах», как правило, строится и вся драматургическая конструкция «Островов» в целом. Авторы, портретируя своих героев, сознательно опускают подчас важные и «выигрышные» эпизоды их биографии, полагаясь на знаменитый эйзенштейновский принцип «pars pro toto» (часть вместо целого). И если уж отбираются какие-то детали, то не просто «интересненькие», а те из них, что способны остро и многовариатно сталкиваться и взаимодействовать в намеренно разреженном информационном пространстве.

У «Культуры» есть и другие программы, в которых она оставляет позади типологически близкую продукцию, изготовляемую другими телеканалами.

Сколько было, к примеру, невообразимой шумихи и восторженных всхлипов вокруг парфеновских проектов, в том числе по поводу его «Империи» и «Живого Пушкина». Что и говорить, изделия изощренные, дорогостоящие, денег и сил в них было вбухано немерено. А при всей роскоши и броских постановочных фейерверках смотреть эти сериалы скучно. Да и не могло выйти иначе, поскольку проект, якобы посвященный истории русской империи, на самом деле в первую очередь был посвящен самому Парфенову, назойливой демонстрации оного во всех видах и нарядах.

А вот постановочно куда более чем скромный, даже бедненький исторический сериал Феликса Разумовского «Кто мы?» на «Культуре» смотришь запоем. Скажем, последний цикл «Русские на Кавказе» в рамках этой программы — работа просто блестящая! И это заслуга в первую очередь самого ведущего. Не будем говорить о доскональном знании предмета. Знающие, понимающие, слава Богу, у нас еще не перевелись. Но ведь надо уметь еще и хорошо рассказать. Разумовский умеет. В своем рассказе он подробен и основателен и в то же время не устраивает заторы из избыточных подробностей и нюансов. Он расчетливо логичен и при этом достаточно эмоционален, не боится переходить на полное фортиссимо, быть совершенно распахнутым. Но в отличие от маститого писателя, рассекречивающего на ОРТ тайны отечественной и иноземной истории, ведущий цикла «Кто мы?» совершенно искренен и органичен в своем пафосе. При всем при том он совершенно не склонен к позерству и самолюбованию собственным телеакынством, как это случается со многими ведущими вроде самовлюбленных гордонов.

Есть у «Культуры» своя фирменная программа и про историю советских времен — «Власть факта». Тут у канала два неоспоримых преимущества. Во-первых, отличный видеоряд, отобранная, «незамыленная» и замечательно смонтированная кинохроника. А во-вторых, не менее замечательный подбор используемых архивных документов. Ведь телевещатели с соседних каналов, даже не покрываясь легким румянцем, по наглости или темноте то и дело преподносят свои программы по советской истории как нечто сенсационное, суперсекретное, используя на самом деле архивный материал, который был употреблен уже не один раз. «Власть факта» подобных постыдных имитаций счастливо избегает.

В последнее время к этой парочке исторических программ на «Культуре»

добавились еще «Московские тайны». Слаженный дуэт опытных историка-сценариста Виктора Листова и режиссера Виктора Лисаковича блистательно использует здесь богатейший и разнообразнейший иконографический материал. На глазах рождается новый исторический цикл — столь же фундаментальный, сколь и изысканный.

Если же учесть, что на канале эту триаду сопровождают еще и другие исторические передачи, фильмы, видеомемуары, то можно без всякого преувеличения сказать, что «Культура» стала сегодня главным учителем по предмету «История нашей Родины».

«Бабушкины рецепты»

Темные пятна на свет-солнце

Самое худшее, что есть на канале, как ни удивительно, — это программа «Новости культуры». Совершенно однотипные сюжеты, узкий круг лиц, избираемых для репортажей, стертая, обезличенная, одна на все случаи интонация рождают ощущение, что вот уже несколько лет подряд смотришь одну и ту же единственную «новость». Репортеры «Культуры» рассказывают о новых театральных премьерах и художественных выставках с таким заупокойно постным видом, будто ведут свои репортажи не иначе как из приемного покоя больницы Склифосовского. Ни подлинно живой зарисовки, ни одного нестандартного слова, ни одного вырвавшегося из души невольного вскрика удивления, восхищения или, наоборот, жуткого смятения от встречи с новеньким артефактом нашей жизни.

И вся эта тоскотища еще помножается на хорошеньких, но совершенно зажатых манекенных ведущих, которые старательно озвучивают чужие тексты.

Недавно брошенный на подкрепление новостной программы матерый телеведущий Владислав Флярковский, на мой взгляд, не только не исправил положение, но еще больше усугубил беду, принеся с собой на новый и специфичный канал весь джентльменский набор смертельных штампов, наработанных в программах на политические темы. В итоге былая скука уступила место такому фальшивому энтузиазму, что ощущение искусственности переносится с личности ведущего уже и на сам предмет его информационного сообщения. Вот уж воистину «не было печали...».

Хуже «Новостей культуры» на канале долгое время была только программа

«После новостей». Поскольку она шла в самое лучшее, самое пиковое время, то это означало, что «Культура» каждый раз неловко спотыкалась и шмякалась в самый что ни на есть неподходящий момент.

У этой программы, которая по идее могла бы стать главным украшением канала, его кульминационной вершиной, была одна беда — ведущие. Главный редактор «Московских новостей» Виктор Лошак в этом качестве всем был хорош — умен, образован, интеллигентен, хорошо чувствует собеседника. Но вот если бы он еще не спал в кадре и не обдумывал вопросы с такой усердной тщательностью, что пауз в программе оказывалось больше, чем прозвучавших слов.

Со вторым «посленовостником», Михаилом Ефимовичем Швыдким, одним из прародителей канала, другая беда. Нынешний министр культуры, переступая порог студии, почему-то непременно жаждал предстать на экране не должностным лицом федерального масштаба, а «просто Швыдким», чуть ли не рядовым журналистом, берущим обычное интервью. С кем бы ни общался на экране Михаил Ефимович, от разговора начинала исходить очевидная фальшь. Ведь оказавшись перед телекамерой в образе «просто Швыдкого», наш министр не мог позволить себе такую роскошь, чтобы уж совсем напрочь забыть про свои высокие должностные обязанности, быть таким же свободным и отвязным, как какой-нибудь Андрей Караулов. А потому каждое словечко у нашего «просто Швыдкого» — на вес золота, так взвешено, пропущено через такие фильтры, что его собеседования в эфире могли бы стать идеальным методическим пособием для студентов дипломатической академии в обучении искусству много и приятно говорить, ничего по сути при этом не сказав. Об этом можно было бы и не вспоминать, поскольку «Культура», наконец-то, вроде бы распрощалась с незадачливой своей программой. Но в небытие ушли только «После новостей», а сам Михаил Ефимович воскрес в своей новой программе «Культурная революция», которая, увы, оказалась не лучше предыдущей. Не буду комментировать название, которое, казалось бы, менее всего должно было бы подходить роду деятельности и государственной должности господина Швыдкого. Но странным представляется регулярное появление министра культуры России на телеэкране в роли шоумена.

Как-то трудно вообразить, что министр МЧС Сергей Шойгу, днем сражающийся с пожарами и наводнениями, в вечерние часы будет являться нам в роли ведущего «Белого попугая» или «Соловьиной ночи». Но ведь и у нынешнего начальника российской культуры своих ведомственных «пожаров» — на глазах разваливающихся памятников, гибнущих музеев, закрывающихся библиотек — немереное число. И чтобы убедиться в этом, совсем не обязательно забираться в глубинку, к примеру, в какие-нибудь архангельские Холмогоры, где в музее Ломоносова отключен даже свет. Достаточно пройти по обшарпанным коридорам прославленной Московской консерватории.

И зачем же уже столько времени подставлять и себя, и тот же канал, для создания которого Швыдкой многое сделал и, как сказывают знающие люди, делает много доброго и по сей день, защищая его от беспощадных акул телерекламного бизнеса и прочих напастей?

Надо заметить, что «разговорные» программы почему-то с самого начала не давались «Культуре», хотя на этом поприще она опробовала разные варианты, включая даже чисто мичуринские опыты по скрещиванию академика Панченко с Михаилом Боярским в буфетно-разговорном «Боярском дворе». Академик-то, надо сказать, даже и будучи поставленным в глуповатое положение, как говорится, «не уронил лицо», а вот наш вечный мушкетер имел бледный вид. Но спасибо, что недолго мучили этим изделием.

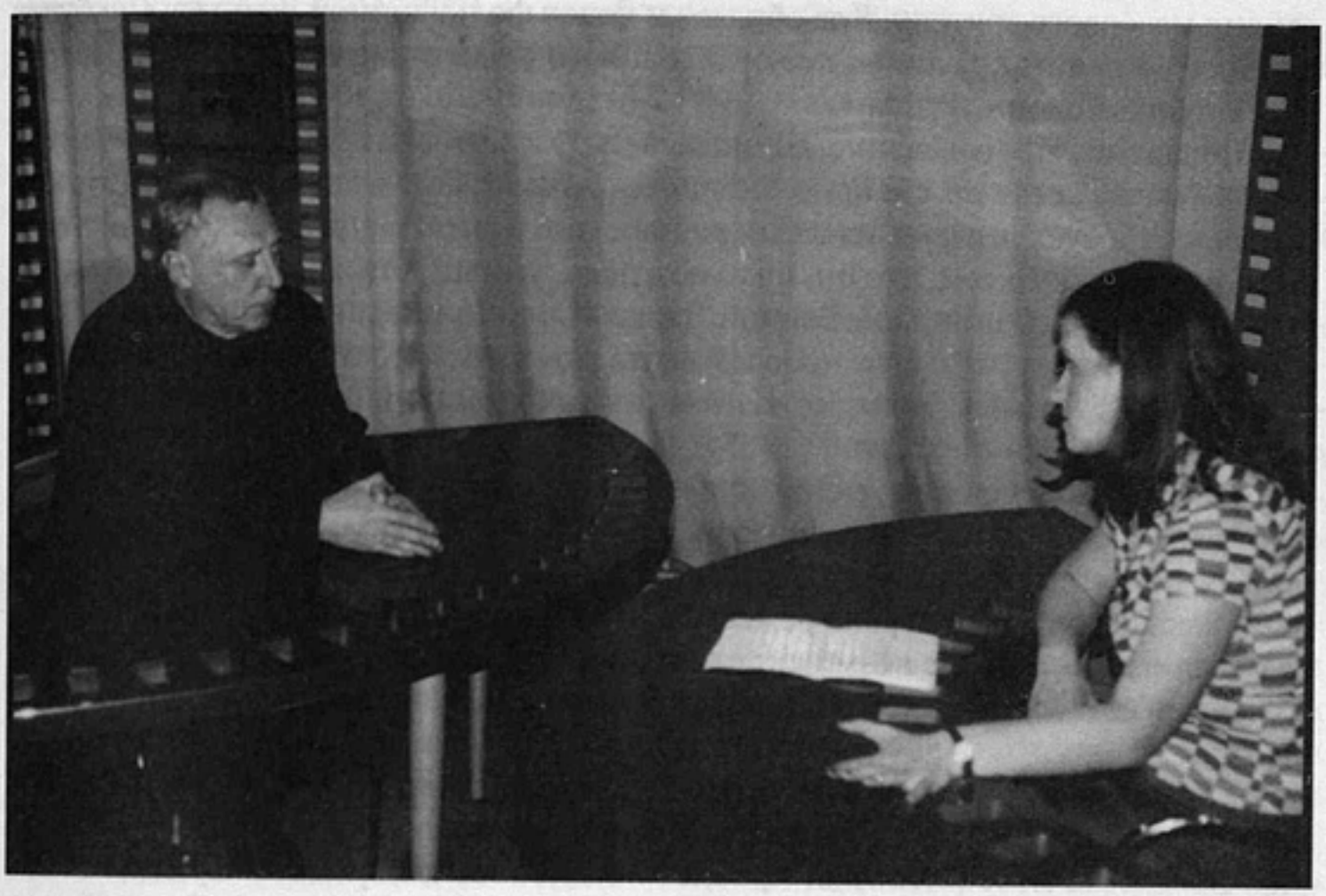
Две нынешние «разговорные» программы канала — с картавой питерской красавицей Никой Стрижак и импозантным Олегом Басилашвили, увы, тоже не блещут. И даже сами их названия «Наобум» и «С потолка», замечу, более чем соответствуют их уровню и содержанию.

К тому же жанр так называемого ток-шоу, как бы его ни привечали и ни пестовали на всех каналах, не совсем подходит для российского человека. Не очень привлекает нас эта светская болтовня, хоть и искусная. Ток-шоу — это спектакль, условная игра с заданным уровнем откровенности и глубины разго-

вора. А мы с нашим особым жизнеустройством, неповторимым историческим опытом и диковинными традициями жаждем совсем другого — разговора по душам, ничем не ограниченного и не отдозированного, нараспашку, да еще про самое-самое наболевшее.

Но возможна ли такая исповедальность на телеэкране?

А почему нет? Даже во времена изощренной советской давиловки она имела место. Встреча Виктора Астафьева с читателями в Останкинской студии — до дрожи откровенная, искренняя, бездонная по глубине и мудрости ответов писателя на элементарные записки.



«Магия кино»

Почему сейчас подобное невозможно? Плоховато с новыми Астафьевыми? А кто их искал? Где следы этих поисков? Ведь который год наше телевидение устало тасует одну и ту же колоду лиц из давно протухшей московской светско-политической тусовки.

Вот почему можно смело биться об заклад: тот, кто сегодня дерзнет подняться с уровня показушно занимательного ток-шоу к жанру «разговор по душам», заполучит себе в благодарные зрители всю сколь-нибудь душевно здоровую и несвихнувшуюся Россию.

В связи с этим хотелось бы вообще заметить, что если телеканал «Культура» думает о расширении границ своей аудитории, то главный и нереализованный на этом поприще ресурс заключается не только и даже не столько в улучшении качества уже существующих программ, сколько в нахождении своего особого «фирменного» тона общения со зрителем. При всех хороших словах, сказанных выше о работе канала, нельзя не заметить, что сейчас он напоминает чрезмерно строгую и чопорную учительницу, которая преотлично владеет своим предметом, но до такой степени строга и неприступна, что ребята на переменке никогда не окружат ее и не будут щебетать про свои ребячьи секреты.

Речь идет не о расшаркивании перед зрителем, не об игре в народопоклонство, фальшивый демократизм со звонками в студию и общедоступность. Речь идет о нахождении своего собственного тона общения с аудиторией — более доверительного, более эмоционального и более задушевного. От канала в целом есть ощущение некоего эмоционального холодка, подчеркнутой дистанцированности. Иными словами, было бы совсем неплохо поднять градус лирического начала.

И, наконец, последнее пожелание.

Я уже отмечал, что «Культура», уделяя более всего внимания музам-фаворитам (театру, музыке, кино), все же старается по возможности не упускать из

виду и прочие искусства. За одним исключением: дверь канала наглухо заперта перед традиционной народной культурой, перед национальным фольклором.

Как же так?

Фольклор — прародитель всех искусств. Литература, театр, музыка и прочие-прочие «ученые» музы все без исключения выросли из колыбели народной культуры, все без исключения брали и по сию пору (!) не гнушаются брать у нее уроки, ищут опоры и поддержки — разве это не показатель того, что перед нами все еще живая, богатая, плодоносящая культура?

Игнорируя этот вектор ожиданий, нельзя рассчитывать на интерес, живой отклик массового зрителя. Вне образов и кодов фольклорной культуры не будет никакой «Калины красной», песен Высоцкого и даже свиридовских иллюстраций к пушкинской «Метели».

Последнее произведение Шукшина — повесть-сказка «До третьих петухов» — начинается со сцены в библиотеке, где герои высокой литературной классики требуют изгнать из своих рядов сказочного Ивана-дурака, если он не достанет справку о том, что он, на самом деле, умный. Самый сокрушительный тут аргумент у шукшинской Бедной Лизы: «От него портянками пахнет».

Не хочется думать, что программную политику «Культуры» осуществляют подобные Бедные Лизы, но основания так думать работа канала пока что, увы, дает.

От богатейшего слоя традиционной народной культуры канал отвернулся с первых своих шагов и продолжает отворачиваться до сих пор. Была лишь робкая попытка создать регулярную десятиминутную программу про народных умельцев «Живое дерево ремесел». «Экспедиция ЧИЖ», которая по своему материалу имеет все возможности и просто обязана быть телехитом, в программной сетке исполняется блекло, штампованно, подчас на грани позорной халтуры.

Мне уже приходилось обращать внимание на то, что в замечательной работе музыкальной редакции канала, щедро предоставляющей все разнообразие классики, есть необъяснимый провал — нелюбовь к народной музыке. И это при том, что в сетке находится место для большой еженедельной программы «Джазофрения» (замечу, очень хорошей), но зато за месяц, а то и за целый год не услышишь ни одной-одинешенькой народной песни. Можно было только поклониться каналу в ножки за то, что с поистине царской щедростью было выделено время для циклов вечеров бардовской песни. Но неужели «Черный ворон», «Матушка», «Выйду ль я на реченьку» в музыкальном отношении ниже, беднее вокально-поэтических щебетаний Вероники Долиной?

А пора бы сообразить, что кроме джазолюбов, «апокрифофилов» в стране осталось достаточное число людей, которые жаждут не подобного рода «деликатесов», а родной речи, родных с детства мелодий, образов, красок, которые формировали их вкус и в первую очередь предопределили принадлежность к российскому народу.

Разве так уж сложно инициировать на канале создание большой, добротной программы, что-то вроде клуба любителей народной песни? Разве нужны какие-то особые капиталы, для того чтобы устраивать самые что ни на есть скромные посиделки хоть под гитару, хоть под гармонь, где лучшие исполнители народной песни (и не обязательно профессионалы) могли бы показать свое искусство, представить редкие образцы народной песни из бездонного океана музыкального фольклора? А если найдется еще и обаятельный ведущий, который и сам неплохо поет и замечательно чувствует народную песню, то, можно биться об заклад, канал очень быстро завоюет такую аудиторию, о которой даже трудно мечтать. Сошлюсь на опыт Геннадия Заволокина, который, избегая пошлости и дурновкусия, пятнадцать лет вел на ОРТ «Играй, гармонь!», ставшую подлинно народной. А у программы, посвященной народной песне, потенциал в этом плане будет, пожалуй, и поболее, поскольку певунов и певуний на Руси во много раз больше, чем тальянщиков-гармонистов.

Золото валяется просто под ногами — нагнитесь, поднимите! Если так вовремя, так дальновидно сделали ставку на документальное кино, то теперь сам Бог велел взять себе в союзники и помощники брошенную, забытую всеми ка-

налами по дурости и темноте традиционную народную культуру и ее самое большое сокровище — народную песню.

«Выхожу один я на дорогу...»

Выпущенные здесь критические стрелы по адресу «Культуры», даже если бы таковых набралось и в десять раз больше, не должны тем не менее затмить главное: самоопределение канала уже состоялось, он обрел свое лицо и его работа уже сейчас при всех погрешностях, безусловно, заслуживает самой высокой оценки. И государственная премия, которая в 2000 году была вручена руководству канала, и «ТЭФИ» 2001-го заработаны по-честному.

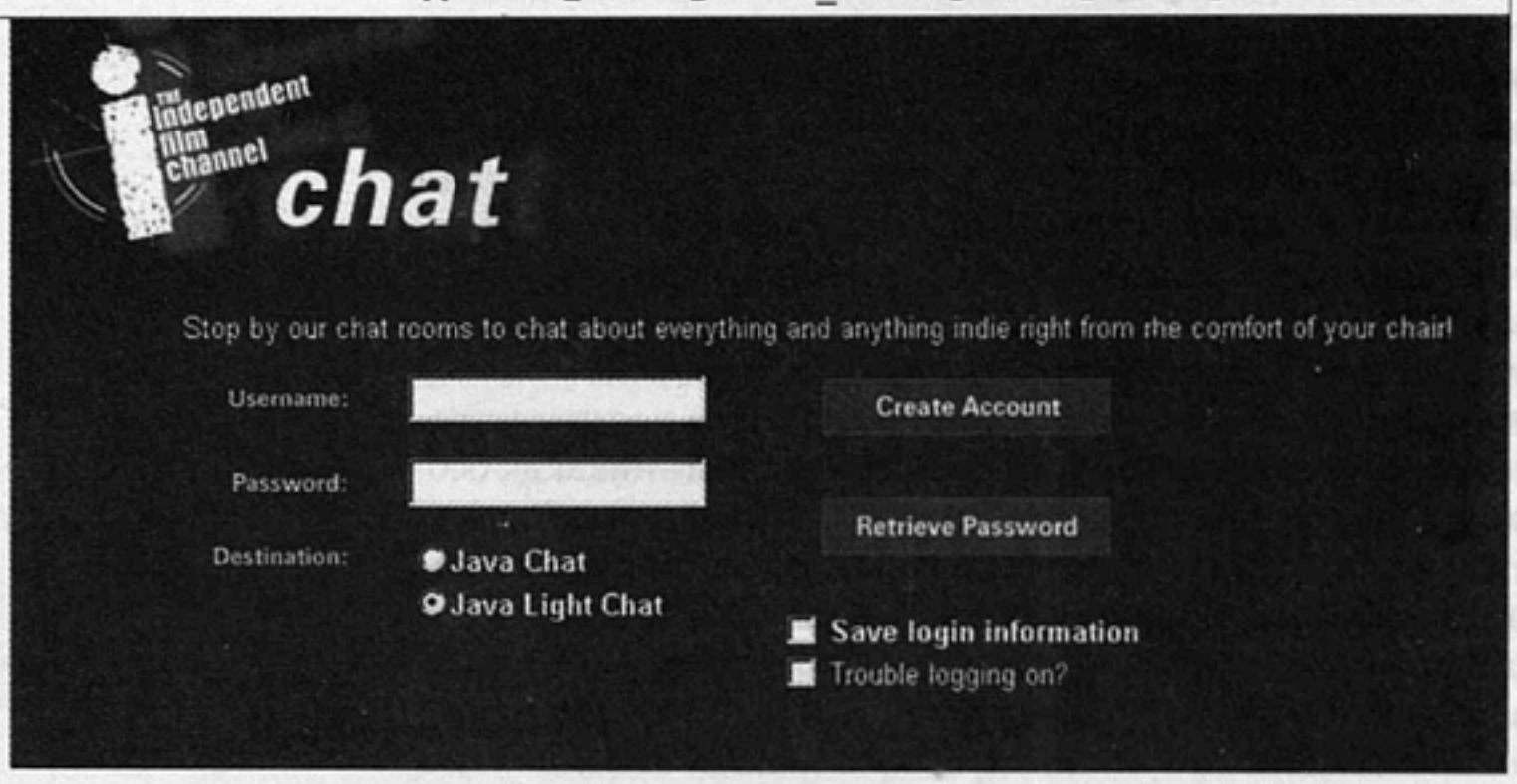
Более того, по-настоящему (и, стало быть, еще более высоко) работа «Культуры» может быть оценена только в контексте всего нынешнего российского телевидения. И дело тут не только в том, что перед нами единственно чистый, «беспрокладочный» канал, работающий не на понижение вкуса, а на развитие и возвышение своей аудитории. Очень важно, что это еще и *государственный* канал.

Ведь всем опытом советской эпохи да, пожалуй, и реалиями постперестроечной жизни мы приучены к тому, что эпитет «государственный» никаких особо приятных ассоциаций вызвать не может. Но вся работа телеканала «Культура», само его существование наглядно и убедительно говорят о том, что у этого неумолимого закона могут быть и свои исключения. Оказывается, можно быть и «под государством» и работать хорошо, играть в обществе самую что ни на есть созидательную роль.

P.S. Свое четырехлетие в ноябре минувшего года «Культура» ознаменовала не только сменой «одежки» (более привлекательной), но и целым букетом новых программ. Появилась очень толковая и полезная «Афиша», отличная программа Андрея Шемякина «Документальный экран». Очень хорош и новый цикл «Экология литературы». А за инициативу возрождения традиции литературных чтений на телеэкране (Даниил Гранин просто чудесно рассказал свою книгу про Петра I) Татьяне Пауховой и ее сотоварищам надо бы просто низко-низко поклониться в ножки.

Короче говоря, у нас все больше и больше оснований пользоваться преимущественно пятой телевизионной кнопкой.

W E B _ О Б З О Р



CHITTI

Правила пользования чатом, или О чистом аффекте общения

В чате столько израненных душ...
Мотцырьт

Что заставляет взрослых людей, отбросив заботы текущего дня, уложив детей и досмотрев телепрограммы, погружаться в мельтешащий строчками чат? Что заставляет судорожно подыскивать ник (от nickname — то есть «кличка»), выбирать его цвет, а также цвет посылаемого сообщения? Что, наконец, заставляет учащенно биться сердце, когда на экране монитора вспыхивает анонимное приглашение «початиться»? Не просто потребность в общении. Не предвкушение встречи с друзьями. Но ожидание случая, того самого, который обрывочную, стилистически «низкую» речь готов возвести в ранг высокого переживания. Одним словом, ожидание аффекта.

Конечно, можно согласиться с тем, что, выходя на разные сайты, люди движимы стремлением познакомиться, перейти из виртуального плана в реальный, иначе говоря, что их действия имеют прагматическую подоснову. Что именно она, подоснова эта, и есть момент эмоциональной «загрузки» — идет ли речь о технической процедуре включения компьютера или же о более тонком механизме работы ожиданий и фантазии. Но осмелюсь высказать предположение: кто бы и какими бы путями ни выходил затем в «реал», жизнь в чате устроена по собственным законам, соблюдение (несоблюдение) которых создает самостоятельные ощущения — они не объясняются и не исчерпываются тем, что вы испытывали раньше или же хотите испытать потом. Эротизм, которым пронизан чат независимо от формальной темы обсуждения, хотя и питаем возможностью

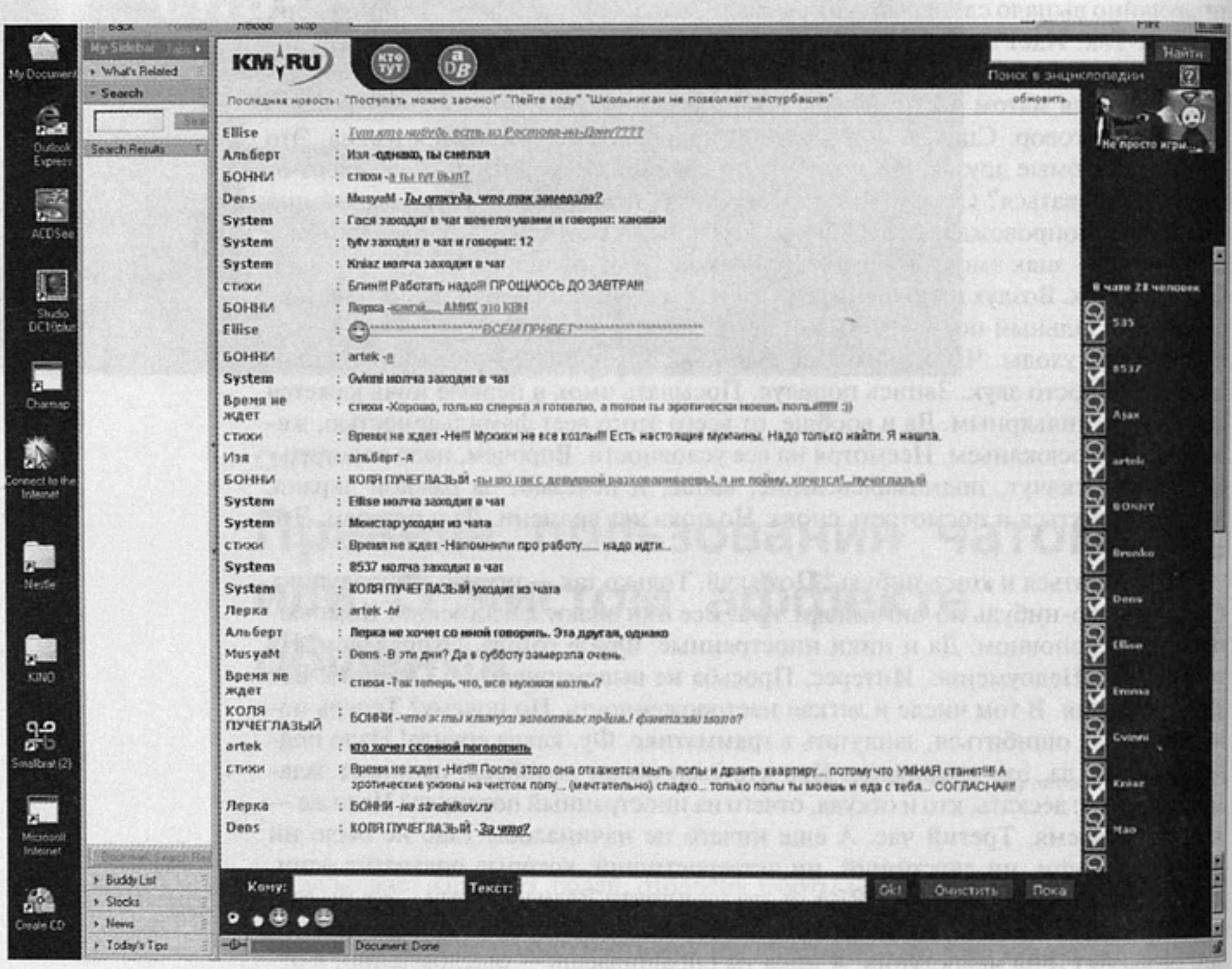
«живого» продолжения, куда больше соотносится со свободой движения в открытом коммуникативном поле, где все, что сказано, одновременно лишено всякой ценности и обладает ею абсолютно. Это поле нелинейного общения, где рассказ не может состояться в принципе. «Собеседники» сосуществуют постольку, поскольку они принимают (и порождают) абсурд. Попробуем на этом задержаться.

В одну прекрасную ночь вы входите в чат. Из любопытства. От нечего делать. Преодолев (возможно) высокомерное отношение к массовой культуре и ее разнообразным проявлениям. Вы выходите на некий сайт, вернее, страницу, где вам предлагают написать свой ник. Ник — второе имя. Не думайте, что подобрать его можно с ходу. Ник — это судьба. Ники меняют, но это тоже искусство. Пока вам ничего об этом не известно. Просто в этот день из глубин памяти случайно выпало слово, вы его не искали. Это и будет ваш ник. Двойной клик мышью. Так. Идет загрузка. Вот поле монитора разбивается вертикальной полосой на две неравные части. Слева вверху появляются правила общения в чате: не ругаться матом и т.п. Дальше выбрасывается сам пульсирующий многоцветный разговор. Справа, в обуженной колонке, выстраиваются имена. Это ваши незнакомые друзья. На эту ночь, по крайней мере. Теперь все зависит от вас. Поздороваться? Определенно. Могут не услышать. Все что-то оживленно обсуждают, сопровождая болтовню бесконечными скобками — вправо или влево. Скобка — знак эмоций. Улыбка или уголки рта, опущенные вниз. Это ясно без подсказок. Воздух наполнен «чмоками». Тоже эмоция — более сильная, точнее — виртуальный поцелуй. Чмоки летят приходящим (не всем). Они же сопровождают уходы. Чмок похож на европейский поцелуй — легкий, бесконтактный. Просто звук. Запись поцелуя. Посылать чмок в первую ночь кажется немного фамильярным. Да и вообще, от всего этого веет фамильярностью, жеманством, сюсюканьем. Несмотря на все условности. Впрочем, надо торопиться. Строки скачут, поднимаясь выше, выше, и исчезают за рамкой экрана. Можно вернуться и посмотреть снова. Но пока нет времени. Да и незачем. Что же сказать?..

Прицепиться к кому-нибудь? Пожалуй. Только так — игриво, добродушно. Спросить что-нибудь по-английски. Ага. Все они знают английский. Компьютерщики в основном. Да и ники иностранные. Фраза готова. Отправляем. Ну вот, пошло. Недоумение. Интерес. Просьба не выпендриваться. Отлично! Вот уже и реакция. В том числе и легкая настороженность. Но почему? Теперь понятно. Страх ошибиться, заплутать в грамматике. Фу, какая ерунда! Надо поддержать! Да, да, это правильно. Кое-кто смягчился, подобрел, начинает задавать вопросы: дескать, кто и откуда, отчего на иностранный потянуло? Надо же — как летит время. Третий час. А еще ничего не начиналось. Еще не было ни ритма, ни рифм, ни двустиший, ни четверостиший, которые подхватит один, другой, третий: ABAB, но и ABBA, а это уже почти Вознесенский... Не было и этих странных «лично», когда строчка читается только тобой — другим, как потом объяснят, она недоступна. А пока ты спрашиваешь — ошеломленно, в открытом доступе: ты это мне? Не было и этих выспренних «Уважаемый имярек, я игнорирую Ваши сообщения», что достается не за хулиганство, а чаще просто по ошибке другого такого же «ньюкамера». Но и тебе самому предстоит ошибиться и вместо приглашения в «приват» заблокировать кого-то, кто вдруг обидится — совсем как в жизни. Не было сцен и выяснения отношений: «Я долго за вами наблюдала... В вас нет никакой внутренней ценности». (Вот это да!) Не было и продолжения: ни и-мейлов, ни фотографий, ни телефонных звонков. Словом, ты только зашел посмотреть, но тебя, как в воронку, уже затянуло.

Веселый разговор. Вынесем «приват» за скобки. Вернее, не будем спешить разоблачать чужие тайны — все эти сантиметры (90—60—90) и килограммы, глаза и волосы, имена, реальные семейные обстоятельства. Не будем делать этого, потому что как только начинается «жизнь», исчезает персонажность, а ведь все, кто пришел сюда даже под собственными именами (Лялька? Helen? Alex?), суть персонажи. Это неотъемлемое свойство чата. Приходя сюда, вы надеваете маску и начинаете соответствовать ей. Вы подбираете — медленно, путем проб и ошибок — стиль вашей речи. Вы хотите остаться представителем «высокой»

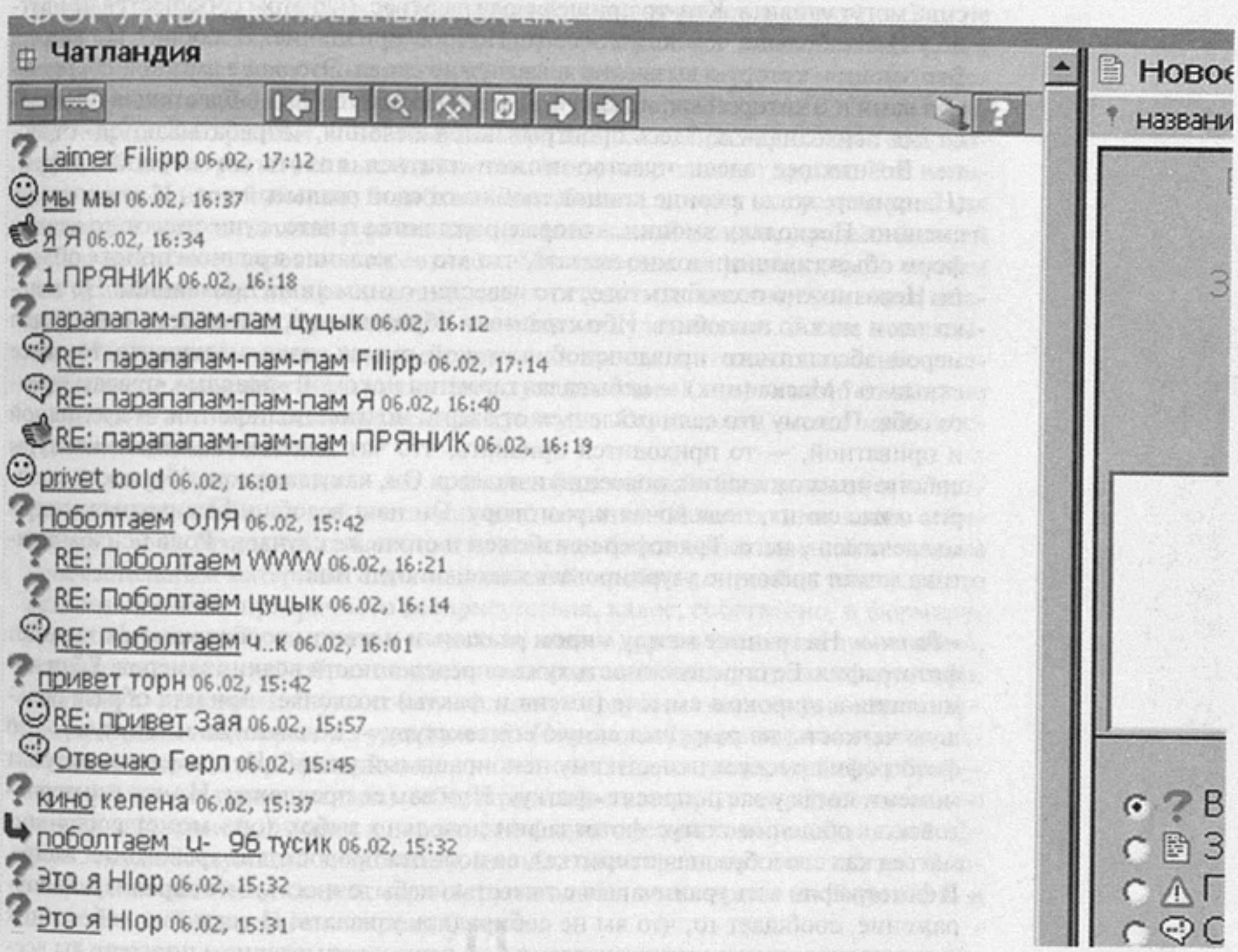
культуры? Отлично! Только будьте готовы к атакам, иногда весьма ощутимым, притом что вы, казалось бы, защищены компьютерным щитом. Здесь выстреливают в упор. Здесь говорят то, что днем не говорится. Выброс. Сильная эмоция. Вы краснеете. У вас повышается адреналин. В голове звон. Вы этого хотели? Нет, но... Можно примкнуть к культуре «низкой»: а ты не баисся? Ты к этому гатоф? Это зависит от выбора. В любом случае линия последовательно ведется до конца. С вариациями, конечно. У меня хандра. Коль скоро собрались — так уходите. Слушаюсь, сэр! Можно просто сидеть и смотреть. На других. На *их* разговор. Но все равно, выпадение не бывает полным. И поэтому невозможно прочитать *все подряд*, как если бы читался роман, пусть и заведомо абсурдистский. Это невозможно, потому что последовательность устанавливается вами самими, вашим выходом и входом (enter/quit), что она всегда *произвольна*,



случайна. Вы спешите ответить, а вам уже задали новый вопрос. Вы торопитесь зарифмовать подвешенную строчку, а кто-то уже опередил вас в этом. Ваш сервер плохо работает: вы набрали фразу, и она слетела. Вас выбросило прочь — «мотает», «колбасит», так об этом говорится в чате. А разговор течет. Его размывают все новые потоки. Два перекрестных диалога. Три. Можно вклиниться в любой. Кто-то приходит. Кто-то посылает прощальные чмоки. Не забыть проститься. Успеть до чужого quit, до дежурной компьютерной фразы: «От нас уходит имярек». (Смешно, когда это — Иллюзия.)

В этом поле общего разговора бессмысленно все, особенно обрывки смысла. В нем не успевает состояться сообщение, как мы привыкли его понимать. Здесь главным сообщением является сама со-общаемость, опыт взаимодействия через слова и мимо них. Мы образуем невидимую общность говорящих в обход языка, сообщающих лишь о своем желании общаться, мы говорим самим этим желанием, или это оно говорит через нас. Аффективная общность участников единого, но не объединяющего разговора. Здесь нет субъектов ни в юридическом, ни в картезианском понимании. Это серия дробных прикосновений, микроскопических телесных иннерваций, или жизнь того размытого подвиж-

ного тела, что условно называется чатом. Чат — это всеми желаемая форма асоциального существования. Это общность, складывающаяся вопреки социальным нормам и границам. Общность в собственном смысле. Что нас объединяет? Только то, что всем «за тридцать»? Какая чепуха! Мы пришли из разных сред и сфер. Изнутри различных обстоятельств. Мы пришли, зная, что шаблоны восприятия здесь срабатывают хуже. Мы пришли как другие. И привечаем мы других как находящихся в постоянном (само)ускользании. Мы узнаем только то о них, что они пожелают подарить нам сами, — мы не станем их оценивать, судить. Чат — это прекрасное зеркало сегодняшней субъективности, конструируемой в каждое мгновение извне, но точно так же размываемой и «изнутри» (работой самого воображения). Если вы хотите узнать побольше обо мне, сходите в чат — при условии, что вам удастся угадать «меня» за ником...



Приватные откровения. Пространство публичной речи поддерживается возможностью уединения. Иногда, заходя на сайт, просто поражаешься: люди вроде бы присутствуют (их имена читаются в списке) и при этом все молчат. Естественный вопрос «Есть здесь кто-нибудь?» остается без ответа. Тогда не солоно хлебавши отправляешься прочь — если, конечно, кто-нибудь не втянет тебя в невидимый миру диалог. Трудно говорить о том, что разыгрывается *там*, в «привате». Приходится довольствоваться собственным опытом и неверными рассказами. Здесь как будто снимаются маски. Обычно спрашивают про имя, возраст, занятия. Иногда уточняют параметры. Выясняют (ближайшие) намерения. Оставляют электронные адреса. Просят выслать фото. Но даже «приват» остается частью общего чата, а потому и в нем сохраняется необязательность. Можно сказать все, но можно ничего не говорить, отвечая на вопрос об имени всего лишь новым ником. Но, конечно, «приват» располагает к большей задушевности. Или большей откровенности. Публичный флирт достигает здесь определенного накала, прорываясь в «жизнь»: адреса, телефонные номера и цифры (возраст, вес, рост и прочее) — все это вторжения (социальной) реальности, которая не перестает соперничать с реальностью сетей. Персонаж вводится в

определенные рамки. Но и здесь еще достаточно простора для фантазии, она довольствуется только одним — определенной ритмической интонацией, вычитываемой из вспыхивающих на экране строк. Эта интонация составляется из слов, но точно так же из пунктуационных жестов — а это настоящая жестикуляция, — из продленных многоточий, скобок, точек с запятой и двоеточий, изощренно имитирующих мимику лица. (Замечу, что есть специальные справочники по компьютерным «эмоциям».) В речь вторгается эмфаза: слово набирается большими буквами, и чтение мгновенно переходит в ступор...

И все же, несмотря на эту продуманную систему выражения, остаются неизбежные лакуны — они-то восполняются и достраиваются воображением. Пауза в ответе. Нераспознанная шутка. Чей-то неожиданный «уход». Еще до всякой интерпретации вас охватывает внезапная эмоция, ее непроизвольность и сила могут удивить. Кто-то пришел сюда ради вас. (Об этом сообщается приватно.) И это больше чем комплимент. Ночное признание. В любви? Не важно. Это эмоция, которую вызывают в вас чужие слова. Это *ваша* эмоция, сберегаемая вами и о которой вы, пожалуй, ничего не знаете. Чат — блестящая площадка для психоанализа. Здесь проигрываются желания, «отрабатываются» страсти. Возникшее здесь чувство может длиться вплоть до первой цифры. (Например, когда в конце концов сообщают свой реальный вес.) И это вовсе не смешно. Поскольку эмоции, которые рождаются в чате, существуют до всяких форм объективации; можно сказать, что это — желание в вечном поиске объекта. Невозможно полюбить того, кто известен одним лишь прозвищем. Но только так и можно полюбить. Ибо странным образом мера условности становится мерой абсолютного правдоподобия: какой смысл, взяв маску, что-то далее скрывать? Маска (ник) — небывалая гарантия искомой «правды», правды самого себя. Потому что если отвлечься от азарта ночной полифонии — публичной и приватной, — то приходится признать, что чат позволяет увидеть контуры собственных ожиданий, опасений и надежд. Он, как лакмусовая бумажка, говорит о нас самих, подключая к разговору. Он наш всеобщий психоаналитик, и мы лечимся у него. Трансфер неизбежен и столь же случаен. Роль психоаналитика может временно узурпировать какой-нибудь ник.

«Фотки». На границе между миром реальным и миром воображаемым зависает фотография. Ее определенность хуже определенности всяких замеров. Если номинация в широком смысле (имена и факты) позволяет придать образу большую четкость, не разрушая самую его текстуру — подвижную и текучую, — то фотография рискует нанести ему непоправимый ущерб. Непременно наступит момент, когда у вас попросят «фотку». Или вам ее предложат. И хотя в интернетовском общении статус фотографии довольно зыбок (она может восприниматься как своеобразная открытка), ее полнота превосходит требования жанра. В фотографии есть граничащая с тяжестью избыточность, она парализует воображение, сообщает то, что вы не собирались узнавать. И если ваш собеседник хочет просто произвести впечатление, то в его компьютерном портрете вы всегда прочтете значительно больше. Вы прочтете как минимум некий запрос, адресатом которого вы оказались случайно. (Подбирать «фотки» — дело явно непростое. Они должны быть отсканированы, возможно, также обработаны специально «фотошопом».) Но вы прочтете и другое. Очень трудно, увидев фото, совершать дальнейшую коррекцию. Иными словами, трудно добавить что-то к тому, что вы увидели. И совершенно невозможно соотнести этот образ — окончательный и непреложный — с речью, в которой вы даже не слышите голоса. К вам взывает голос, но другой — без тембра и пауз, без твердости и дрожи, без какой бы то ни было артикуляции. Это голос персонажа, человека без лица, и в этом смысле не вполне человека. И если вы успели его полюбить, то, поверьте, именно за это. Но когда маска пронзает вас «реальным» взглядом, когда на вас обрушивается единственное лицо — без страха и упрека, но и без пощады, — вам не остается ничего другого, как почувствовать неизбежное разочарование, чары развеиваются, потому что фотография отменяет недосказанность. В ее документальности есть то, что противоречит чату и его мерцанию. Она заставляет сделать выбор, даже если вам этого и не хочется совсем. Фотография разрушает флер, уничтожает зыбкость. Она в конечном счете губит ауру персо-

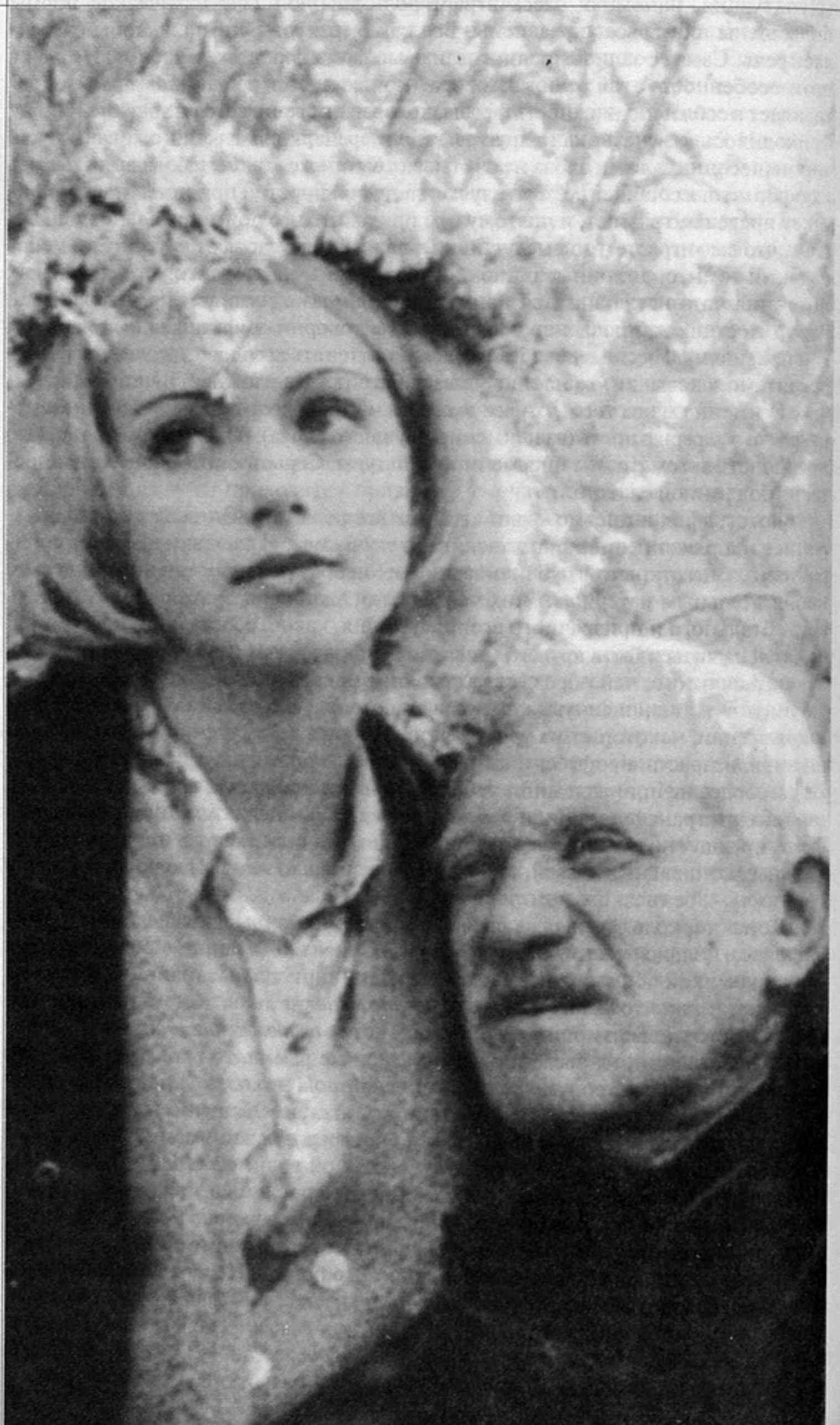
нажа, переводя его в реальность будней. К счастью, из «фотки» ничего не вытекает — это знак расположения, не более того. Но если оставаться верным стихии чата, то лучше не переходить на личности. Слишком тонкая грань отделяет в нашем восприятии фотографию и жизнь.

Комедия ошибок. Во всеобщем поле разговора, каким является чат, ошибки неизбежны. Собственно, они суть функция разговора. Ошибки встроены в скоропись — мало кто пишет, расставляя знаки препинания, считаясь с дефисами. (Пунктуация, напомню, здесь играет роль другую.) Грамматические нормы подвешены или вовсе упразднены. Все как будто устроено так, чтобы состоялась речь. Сама ее запись продиктована высокой скоростью общения. Но — и в этом особенность этой речи-разговора — она остается речью *записанной*, ее затягивает в себя неподвижность фразы, которая высвечивается на экране. Вам не приходилось замечать, как вдруг реакция перечеркивает ваши ожидания, как «произнесенные» вами слова не считываются тем же кодом, каким вы пытались их оформить в сообщение? Это случается по той простой причине, что сам контекст предельно размыт, и поэтому вам приходится то примирительно напоминать, что вы «играете», то выслушивать аналогичные слова от других. Эти непопадания — интонационные ошибки — неизбежны, потому что устная речь как интенция чата наталкивается на ограничения самой записи, предъявляющей набор жестких жанровых стереотипов. Мы говорим эмфатически, но читаем «по правилам». И если в речи штамп может оттеняться голосом, если голос и берет штамп в кавычки, то на письме все обстоит куда сложнее. В чате нет кавычек. И именно из-за того, что все *пишется*, и происходит соскальзывание в неотвратимую серьезность (за неимением лучшего слова): невозможно полностью преодолеть автоматизмы письменной культуры. Серьезность — еще одна ипостась «подлинной» жизни.

Фотография и письмо — вот крайние пределы чата. Они создают его внутреннее напряжение, порой растаскивают по частям. И все-таки он вновь собирается в зоне открытой публичности, этих необязательных мнений по весьма необязательным материям. Этих междометий, скобочных улыбок и печалей, то есть тотального и призрачного всеприсутствия, какое, собственно, и формирует чат. Научиться быть другом, ничего не зная о другом (или зная очень мало), влюбиться в того, чей образ создается одними скачущими строчками, словом, вступить в «неполноценную» коммуникацию и получать «земное» удовольствие — таковы лишь некоторые из уроков чата. Именно заблуждения — относительно лица, возраста, профессии и т.п., — но точно так же их зеркальный образ — ты сам более не принадлежишь себе, утрачивая социальную определенность, — именно эти трансформации и переходы создают чистый коммуникативный аффект, предшествующий знакомству, именно они скрепляют в отсутствие формальных социальных связей, гарантируя в одно и то же время сообщаемость и общность — без всякого контроля Смысла.

Конечно, коль скоро речь шла об аффекте, то ночные посиделки не проходят даром. Зависимость от чата велика. Степень ожиданий, провоцируемых этой практикой общения, подчас превосходит виртуальные границы. Поскольку бывает и так, что участники хотят *по-настоящему* любить, дружить, переживая заново сильные эмоции. Вернее, они хотят *продолжения* и *закрепления* подобных состояний, их введения в определенные рамки, то есть всего того, что чат не может гарантировать. Ведь, в конце концов, это всего лишь обещание, и именно в качестве такового чат столь притягателен. Обещание, в котором потенциально заключено обязательство, но которое при этом остается подношением. Так подносят дар. Абсолютно и без всякой видимой причины. А потому чат не располагает ни историей, ни памятью. Это риск. Авантюра. Вас запомнили, и вас никто не вспомнит. Каждый раз приходится заново прокладывать пути, начинать все с самого начала. Обращение к предыдущему разговору не имеет никакого смысла. Настроение меняется. Это погода. Перепад температуры и давления. Стихия, не подвластная ни одному из нас.

Вы не знаете, как пройти в библиотеку?..



На съемках фильма «Граница. Таежный роман»

АЛЕКСАНДР МИТТА

Оптимальная температура — 39,9°!

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Александр Наумович, до «Границы» вы долго не снимали. Жили за рубежом, преподавали. Многие решили, что работа на Родине вас уже больше не привлекает.

Александр Митта. Действительно, я «выскочил» из режиссуры после «Затерянного в Сибири». У меня был написан сценарий следующего фильма, но я решил, что не вернусь в кино, пока не осознаю ту новую ситуацию, которая сложилась в нашей жизни и в кинематографе. А в нашей жизни произошла настоящая революция, в результате чего кинематограф потерял государство как единственного заказчика и образовался совершенно новый открытый рынок.

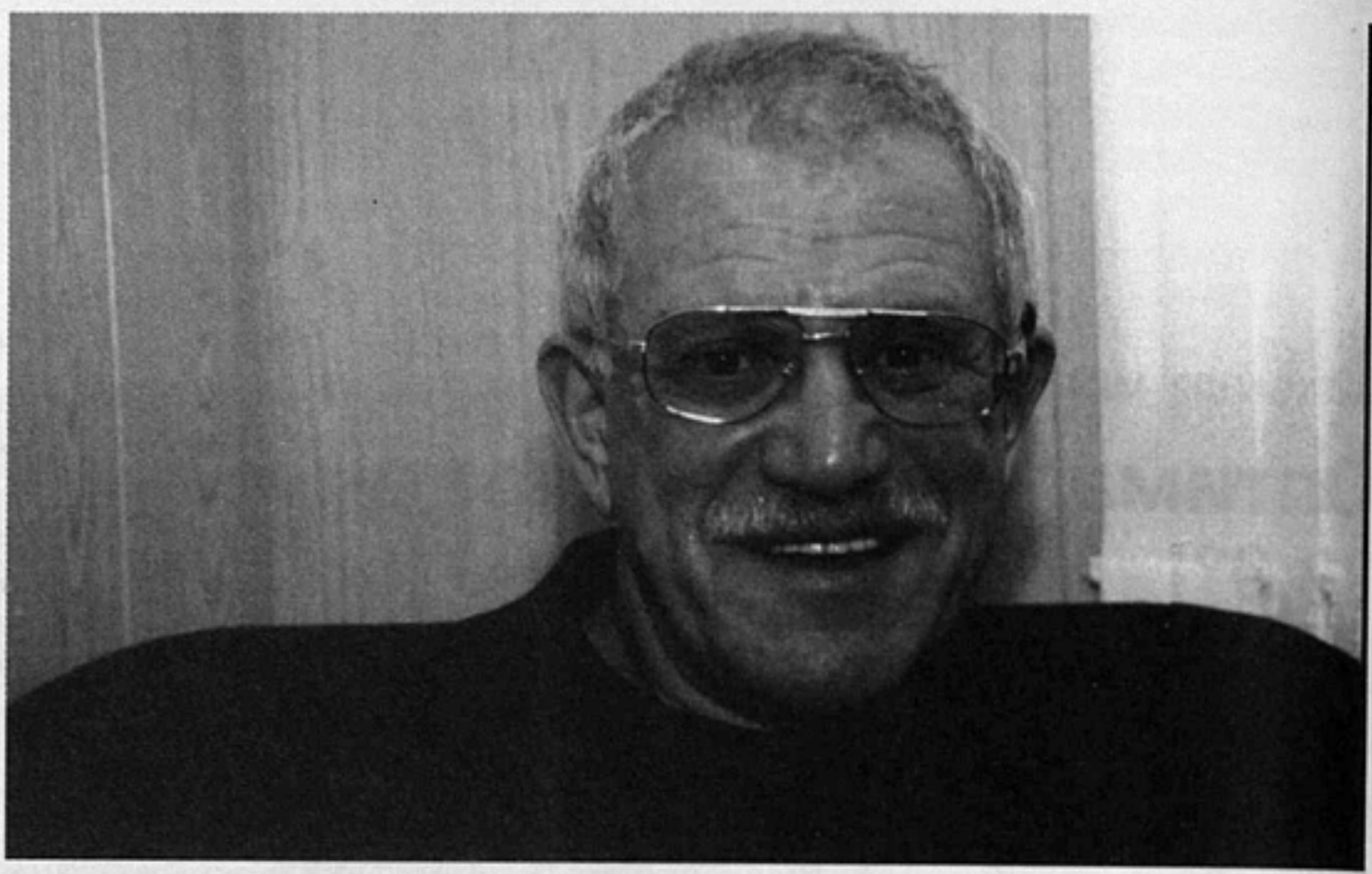
До этого многие важные проблемы режиссуры концентрировались в ее взаимоотношениях с государством. Именно государство сообщало режиссуре некую сакральность, ложный блеск: в жизни общества Церкви как бы не существовало, и мы были немножко священниками; пресса значимой роли не играла, и кинематографисты выполняли ее функции — намеками говорили о том, что люди хотели слышать. Кроме того, нам внушали ложную идею, что искусство чему-то учит, воспитывает. Нам без конца талдычили: «Вы должны воспитывать зрителя». Как мы его «воспитали», стало видно в первые месяцы «свободы», когда рухнул «железный занавес» и с ним все запреты. И тогда же сразу стало ясно, что конкурировать с западным кинематографом мы не способны.

Я сказал себе, что вернусь в кино только, когда буду уверен, что мои фильмы на российском экране смогут конкурировать с западными. Но похоже было, что эту планку мне никогда не преодолеть, и я стал развлекаться другими делами: преподавал (главным образом в Европе), писал сценарии один за одним, накатав их в общей сложности одиннадцать штук. Причем ставить их мне не очень-то и хотелось. Это был просто своеобразный выплеск энергии.

Т.Сергеева. Но зато, когда после долгого перерыва вы вернулись в кино, то сняли один из самых успешных сериалов последних лет. У фильма «Граница. Таежный роман» высокий рейтинг, несколько премий «ТЭФИ». А до этого на телевидении вы, если не ошибаюсь, не работали. Чем же оно стало для вас?

А.Митта. Сейчас в России прокат рухнул. Кинокартину в лучшем случае могут посмотреть пятьдесят тысяч зрителей. Но если повезет и ее покажут по телевидению, то посмотрят пятьдесят миллионов. На каждого кинозрителя приходится тысяча телезрителей!

И хотя считается, что нормальные люди телевизор не смотрят, а телезрители — это бабушки, тетки-домохозяйки и бездельники, на самом деле это не так. Среди тысячи телезрителей обязательно да найдутся два-три, которые тебя поймут, для которых тебе и нужно выкладываться по максимуму. Вспоминаю слова Александра Довженко, моего первого учителя в кино. Как-то он посмотрел наши работы и сказал: «Некоторые думают, что можно с успехом работать средне. Знаете, это очень стыдно! Помните, когда вы делаете среднюю картину, за вашей спиной стоит съемочная группа, смотрит на вас с презрением и думает:



Александр Митта
Фото А.Грачева

«Вот человек, тратящий месяцы нашей жизни на бездарную чепуху, с помощью которой хочет пробиться». Но когда вы снимаете хороший фильм, ваша ситуация тоже не легче. Только теперь люди говорят друг другу, что в соседней группе все спокойно, а у вас все без конца переделывается. Так что не стоит делать ни средних, ни хороших фильмов. Делайте только по максимуму — отличные! И не рассчитывайте, что после того как ценой огромных усилий добьетесь отличного результата, все бросятся вас обнимать и целовать. Мало кому ваши фильмы будут нужны! Если найдутся два-три человека на тысячу зрителей – уже неплохо».

И я для себя тоже решил, что два-три человека на тысячу телезрителей – очень хорошо. Это те же пятьдесят тысяч кинозрителей, только сидящих дома перед телевизором.

Это первое, что меня привлекло в телевидении. А второе — то, что телевидение дает возможность длительного общения со зрителем. Ты можешь раскрывать тему шесть, восемь часов, что в кинофильме невозможно. А у меня всегда была тяга к кинороманам. Именно к ним, а не к тем сериалам, что так распространены сегодня, когда каждая серия структурно повторяет предыдущую: те же бандиты, те же приключения, только бегут в другую сторону. Я и снял кинороман — шестичасовой сериал «Граница. Таежный роман». По сути — это три фильма, сплетенные в один, в котором тема раскрывается через три женские судьбы.

Т.Сергеева. Но потом вы все же смонтировали короткий киновариант.

А.Митта. Все было наоборот. Сначала, еще в 1997 году, был задуман кинофильм «Таежный роман». Проект начинался с финансовой поддержки Госкино, без нее он был бы просто невозможен.

Я показал проект руководству ОРТ, и мне сказали: «Двухчасовой фильм нас не интересует, разверните в сериал, тогда возьмем». Но я решил сохранить фильм, а для сериала придумал еще две сюжетные линии — Ренаты Литвиновой и Лены Пановой. В них меньше жесткой энергии, зато больше иронии, юмора. Так «Граница. Таежный роман» стал первым совместным проектом Госкино и ОРТ. Телевидение дало деньги на саму съемку сериала, а Госкино оплатило пленку, звуковой киномонтаж, перезапись. Часть отснятого материала вошла в фильм, но он — не краткий вариант сериала!

Тема сериала — женщина в любви. Одна «зависла» между двумя мужиками, другая просто любит своего мужа и спасает его в опасной ситуации, а третья, полюбив, круто меняет свою судьбу, уйдя к любимому.

У фильма идея совершенно другая — он о том, как зверь в человеке пожирает человека, как этот «зверь» сначала осторожно показывал зубы, а потом постепенно выжирал в герое все человеческое, и тот становился машиной для убийства.

Кроме того, сериал по ритму неторопливый, его можно было спокойно «рассматривать», а в фильме монтаж кинематографически более плотный. Мне один режиссер, которому «Таежный роман» не очень понравился, сказал: «Ну, это фильм с температурой 38,9°». Черт возьми, а он ведь разгадал меня! Я так и хотел снять, а следующий мой фильм обязательно будет уже с температурой 39,9°. Глупо ведь снимать картину, которая создает ощущение разреженного жизненного пространства. Нужно встряхнуться, расшевелить эмоции. Большинство людей живут в ситуации эмоционального «недокорма», они нуждаются в дополнительной эмоциональной нагрузке. Я, кстати, сам такой, получаю удовольствие именно от напряженных картин.

С подростками в подобном случае все просто: сражения, битвы, приключения, головоломные трюки — все это необходимый источник стресса. Но я снимаю для взрослых, а для них психологический стресс создают политические ситуации, необходимость решения сложных проблем, практически не имеющих решения, попытки выбраться из безвыходной ситуации и так далее. Вот и приходится заниматься именно этим.

Т.Сергеева. Вы сказали, что стали работать над «Таежным романом» в 1997 году. Но тогда же был опубликован отрывок из вашего сценария «Я тебя люблю» и даже сообщалось, что начались съемки. Помню, там была закручена детективная интрига вокруг молодого бизнесмена — его незнакомая женщина втянула в убийство собственного мужа...

А.Митта. Так это и стало в результате «Таежным романом»! «Я тебя люблю» — проект двенадцатисерийного фильма, действие которого должно было происходить в наши дни, а для того чтобы были понятны некоторые ситуации, первая серия, своего рода завязка сериала, относилась к 1970 году. «Граница» и есть та самая первая серия. Предполагалось, что потом, через тридцать лет, герой Гуськова вернется и начнет мстить окружающим. Такой граф Монте-Кристо наоборот, злодей, вернувшийся, чтобы истребить семью, которая когда-то прервала его счастливую жизнь и обрекла на страшные мучения.

По этому проекту было написано пять сценариев: два — мной, три — приглашенными сценаристами. Работал я с удовольствием, но, сняв начало истории, остыл, мне все стало казаться не очень интересным, тривиальным. Дело, наверное, в том, что когда ты пишешь сценарий, то полностью не выкладываешься, всегда есть некая приблизительность в работе, но когда начинаешь снимать, невольно берешь более высокую планку. Придумать несложно, проблема заключается в реализации. А сочинять сюжеты я привык, мне это нетрудно. Часто

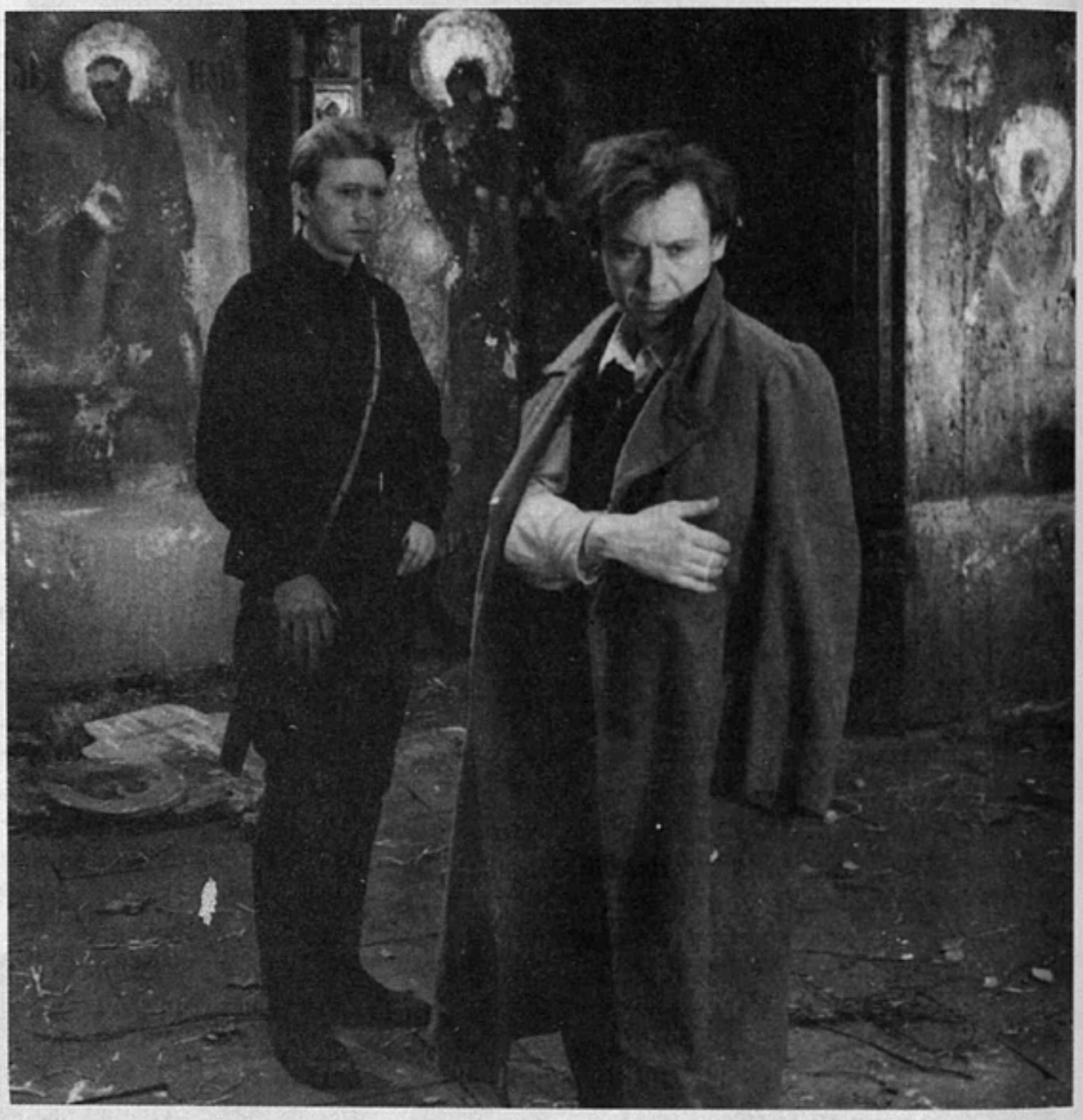
«Друг мой, Колька!»

рассказываю разные истории своим студентам, они придумывают сюжеты, я их корректирую.

Т.Сергеева. Надо сказать, жанровые сюжеты вам удаются. Вы один из немногих режиссеров, действительно, качественно поднявших жанр в нашем кино.

А.Митта. К сожалению, ничего я не поднял. Стараюсь работать в жанре, но не верю, что это вызывает у кого-то большой интерес. Российское кино живет по другим законам.

Есть два пути для создания произведения искусства. Первый нашли еще древние греки, создав трагедию и определив структуру, цель и рациональное,



«Гори, гори, моя звезда»

разумное движение человеческих эмоций. Вся европейская культура пошла по этому пути. Но есть и другой — шаманизм, когда шаман и сам входит в транс, и вводит в него зрителей. Российское кино в принципе шаманского происхождения. Самые уважаемые режиссеры у нас — настоящие шаманы, которые даже не пытаются понять себя.

Я не говорю, что это плохо, но такое отношение к кинематографу существенно его ограничивает, замыкает в российских рамках. Мало кто может перейти этот барьер и снять фильм, понятный зарубежному зрителю. Скажем, Герман переходил его в своих ранних картинах. Сейчас он к тем фильмам относится с пренебрежением, но именно они оказались в его творчестве «долгожителями», имея до сих пор большой успех. И у Сокурова тоже есть разумные идеи, некая взвешенность, но вместе с тем он все же близок к шаманизму.

Вообще, мне кажется, если говорить о наших режиссерах, нельзя не увидеть, что многие из них совершенно не хотят учиться, полагаясь в основном на интуицию, которая не у всех так велика, чтобы служить мощной опорой творчества.

Сам я в этом смысле придерживаюсь жестко рационального отношения к

профессии, считаю, что фильм — это проект. И работаю над ним, как над проектом, все тщательно продумывая и рассчитывая.

Т.Сергеева. В том числе и воспитательный аспект будущего фильма?

А.Митта. Никогда в это не верил и не считал, что мои фильмы должны кого-то чему-то учить. На меня смотрели, как на ненормального, но я всегда говорил, что мне нравится развлекать людей. Помню, как меня вызвал к себе Ермаш: «Ты болтаешь вздор, будто «Экипаж» — какая-то сказка. Запомни — это фильм о коллективном подвиге советского человека!» Но на самом деле люди, смотря «Экипаж», просто волновались, переживали за героев и не думали ни о каких коллективных подвигах.

Хотя есть, конечно, фильмы (их очень мало), глубоко проникающие в душу. Я сам вырос на картинах Феллини, Формана, итальянского неореализма, французской «новой волны», нового чешского кино. Такие фильмы необходимы, они стимулируют творческие процессы в кинематографе да и на зрителя оказывают определенное влияние. Чем, например, брали за душу те же итальянцы? Тем, что незнакомые люди вмиг становились родными. В тех фильмах был спрессованный сгусток эмоций.

Т.Сергеева. Вы сказали, что нашим режиссерам присуща неосознанная тяга к шаманизму. Как вы думаете, соответствует это ожиданиям зрителей?

А.Митта. Разумеется, нет! Но кто в России думает о зрителе? В ответ зрители не хотят смотреть российские картины. Поэтому их и прокатчики не берут. Наши режиссеры — продукт российской культуры. Вот хоть Грымов — молодой, талантливый режиссер, но он не умеет общаться со зрителем и, кажется, даже боится его. Потому-то ни один фильм Грымова не способен выйти за пределы России. Да что там за пределы — ему до нашего широкого зрителя не дойти!

Т.Сергеева. Задавать вам вопрос, учитываете ли вы интересы зрителя, наверняка не стоит.

А.Митта. Пока обдумываю будущий сюжет — никак себя не ограничиваю, но когда приступаю к работе, разумеется, привожу свои фантазии в норму, имея в виду именно будущего зрителя. Сейчас, например, появилась возможность финансирования исторического фильма о Дмитрии Донском, о том, как первоклассно организованная русская армия противостояла татарам, которые до этого прошли через всю Сибирь, никто не мог их удержать. Донской отчаянно желал освободить Русь от татарского рабства, он был умным стратегом, и ему это удалось! Но это была страшная битва, на Куликовом поле люди бились по щиколотку в крови.

Сценария у меня пока нет, есть просто некое ощущение, как это можно было бы снять. Я понял, что скачущие лошади и воины, размахивающие саблями — это... этого недостаточно. Прошли столетия, сегодня ни Чингисхан, ни Батый не воспринимаются уже как враги, нужно что-то эмоциональное, чтобы сразу увлечь зрителя.

Но что? Я вспомнил, что татары часто насиловали своих пленниц до смерти. И придумал сюжет про женщин, захваченных в плен: их раздевают, и военачальники начинают выбирать для себя наложниц. Остальных отдают рядовым воинам. Вопли, рыдания... Погибших бросают в ров и даже не присыпают землей, их сожрут звери — ягуары, обученные нападать на врагов. Самая красивая девушка, которую выбрал себе один из начальников, не может пережить стыда и пытается убить себя. Ее хватают, отрубают ей голову, и так как несостоявшийся хозяин хочет иметь точно такую же рабыню, воины ходят по лагерю с отрубленной головой, как с «фотографией», ищут среди пленниц похожую.

Такая вот дикая картина мне мерещится. Но я понимаю, что исторический фильм должны смотреть и дети. И потому буду приводить эту историю в «чувство», чтобы она соответствовала этическим нормам общероссийского проката и телевизионным требованиям к праймтаймовским показам.

Так, начиная с крайностей, я постепенно двигаюсь по направлению к зрителям. Может быть, останься я на экстремальных позициях, то был бы очень уважаем коллегами. Но для меня все-таки важнее зритель. Ведь главное — это то, что происходит между экраном и зрителем, а не то, что о тебе думают профессионалы!

Т.Сергеева. Не секрет, что режиссера, ищущего «путь к зрителю», стремящегося к тому, чтобы фильм окупился, часто называют конъюнктурщиком.

А.Митта. Меня это никогда не волновало. Конечно, если ты озабочен только тем, чтобы продюсер заработал свои деньги, тогда ты холуй. Но если ты, стараясь сделать картину, которую будут смотреть люди, попутно решаешь свои художественные задачи, разве это плохо?

У фильма задача четкая — «заразить», наполнить зрителя эмоциями. Фильм — механизм, возбуждающий человеческие чувства. Индустриальное кино только на этом и стоит. Американцы выпускают свои картины, как машины с конвейера, и ты можешь презирать себя, но, во-первых, досмотришь американский фильм до конца, а во-вторых, будешь переживать вместе с героями и, может быть, даже лить слезы, хотя не исключено, что, выходя из кинотеатра, скажешь: «Ну и чушь я посмотрел».

Т.Сергеева. Значит, ваш идеал — жанровое голливудское кино?

А.Митта. Ну, не такой уж я буквальный приверженец Голливуда, просто когда-то обратил внимание на то, что там в основе всего лежит система Станиславского, то есть система сопереживания и идентификации. Очень важно, чтобы персонажи вызывали сопереживание и чтобы зрители могли себя с ними идентифицировать. Тогда-то люди и начинают эмоционально вовлекаться в рассказываемую историю.

На самом деле эмоциями человека управлять не слишком сложно. У американцев эта система управления разработана хорошо, и, познакомившись с ней, я соединил ее с моим пониманием системы Станиславского — как актер должен вести свою задачу, как режиссер должен им управлять. Сверхзадача, сквозное действие — это все тоже от Станиславского.

Вообще, американское кино ближе всего подходит к правильному пониманию законов драмы, к мифологии и к мифологическому отношению к искусству.

Т.Сергеева. Это важно?

А.Митта. По-моему, это всё. С моей точки зрения, более великого человека в истории драмы, чем Аристотель, нет. Можно сказать, что и Шекспир относился к искусству, как древние греки, и Чехов, второй драматург мира, тоже работал как человек, принявший за аксиому Аристотелево понимание законов драмы.

Т.Сергеева. А что вы скажете о европейском кино?

А.Митта. Кстати, в Европе уже давно перестали противопоставлять европейское кино американскому, поняли, что это бессмысленно. Правда, на государственном уровне существует защита национального кино, на его поддержку отпускают немалые деньги, но все равно американское кино привлекает зрителей гораздо больше по одной простой причине — оно лучше! Лучше по всем параметрам: богаче, зрелищнее.

А вообще, кино сегодня едино для всего мира. И то, что мы до сих пор противопоставляем европейское кино американскому, — свидетельство российского провинциального мышления. Действительно, лет восемь-десять назад американцы реализовывали в кинематографе свою агрессию, грубо манипулируя зрителями, и на этом фоне Европа со всей ее утонченностью казалась очень интересной. Но с тех пор многое изменилось. Сейчас на всех европейских фестивалях, в Берлине, в Венеции, американцы участвуют на равных, забирают главные призы, и никого это уже не удивляет.

Т.Сергеева. Вы сказали о господдержке. Это больная тема для нашего кинематографа. Большинство режиссеров, начиная фильм, отнюдь не уверены, что смогут его закончить.

А.Митта. Как правило, на Западе госкредиты дают на арт-кино, так как коммерческий кинематограф не нуждается в государственной поддержке. Причем во многих странах система кредитования такова, что кредиты на успешный в прокате фильм брать невыгодно, потому что если картина получает доход, то нужно сначала расплатиться с кредиторами, зато если дохода нет — долги прощаются. Поэтому значительная часть режиссеров, снимающих на государственные деньги, просто строят на этом свое жизненное благополучие. Снимая картину, которая изначально запрограммирована на то, что нигде, кроме двух-трех фестивалей, не будет показываться и не принесет никакого дохода, они за счет кре-

дитов устраивают себе хорошую жизнь — оплачивают офисы, делают что хотят, а потом спокойно сдают девять коробок отснятого материала, который никогда не увидит зритель.

И все четко скоррумпировано. Помню, как однажды, еще во время моей работы в Германии, я подал как заявку какой-то свой сценарий. Мне рассказали, что на обсуждении его хвалили, но потом сказали: «Митта никогда не станет членом такой-то комиссии». Это все и решило. Зачем давать деньги на фильм человеку, который не будет вам полезен? Сегодня я член комиссии — я протаскиваю ваш проект, завтра вы член комиссии — вы голосуете за предо-

На съемках фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил»
Фото И.Гневашева

ставление мне кредита. Все так и крутится и при этом называется государственной поддержкой кино, поддержкой высокого искусства. На фестивалях премии тоже делят в основном между собой, но чтобы не возникло ощущение, что они сами сожрали весь пирог, отрезают кусок кому-то еще и, как правило, не нам.

Нас на рынок не пускают категорически, ни при каких условиях. Российская картина не может попасть на него, потому что все уже поделено, мы на Западе не нужны. Кино — спекулятивный бизнес, кинопродукта производится больше, чем его можно продать, и качество здесь не играет решающей роли, если что-то и покупают, то пакетами. В пакете двадцать-сорок фильмов. А будет там русский фильм или не будет — им не важно.

К тому же о нас как думают? Нас боятся. Считают, что в нашем кино отмываются черные, криминальные деньги. Все убеждены, что Россия насквозь криминализирована и все деньги, что в ней тратятся, омыты кровью. Ведь посмотрите, если в западном фильме появляется русский персонаж, то это обязательно или мафиози, или сотрудник КГБ, или проститутка. Так создается образ русского, и изменить здесь что-либо невозможно.

И какие бы фильмы мы ни снимали, они никого не интересуют. А те продажи, о которых мы с гордостью объявляем как об успехе, на самом деле не соответствуют реальному уровню продаж на кинорынке. Мы считаем, что у нас есть хорошие картины, но они, во-первых, не соответствуют европейской ментальности, а во-вторых, что гораздо важнее, встречают резкое сопротивление всех, кто торгует кинопродукцией.

Казалось бы, вот есть первоклассная картина, получившая «Оскар». Ну что может быть лучше? Но она нигде не показывается, ей перекрывают все пути, а у нас нет денег для ее продвижения. Поэтому я считаю, что надо добиваться успеха в собственной стране, а дверь в европейское кино для нас пока закрыта. Мы пробуем протиснуться боком на задворки какого-нибудь фестиваля, но и отту-

да нас тут же стараются вытолкнуть. На фестивали съезжаются прокатчики со всего мира, которые раскупают все картины, кроме российских!

Т.Сергеева. Давайте вернемся к «высоким» материям, а именно — к связи искусства и жизни. Вы считаете, что кинематограф связан с мифологией. Существуют ли у него такие же глубокие связи с социальной жизнью людей?

А.Митта. Мне кажется, да. По крайней мере, раньше в нашем кино такие связи существовали, что, впрочем, не делало саму жизнь лучше. Мы считали, что отражать то, что есть в ней хорошего, — наша прямая обязанность. Потом (смотрите, как перестроилось сознание!) все — газеты, журналы, телевидение — стали рассказывать об изнанке жизни — о тюрьмах, нищих, беженцах. Ну и что? Многое ли это изменило? Стало ли заключенным в тюрьмах легче? Это позор, но в России самые страшные в мире тюрьмы, каждая — настоящий ад. Попытки прессы и телевидения обратить на это внимание общественности остались безрезультатны. Пусть дохнут, пусть заражают туберкулезом друг друга и даже нас — это никого не беспокоит.

Сейчас в России беспризорных столько же, сколько и в 20-е годы. Все вокзалы ими забиты, а сколько детских домов уничтожено! Вот тебе и база для развития детской преступности, которая растет в неслыханной прогрессии. Ну и что тут может пресса? А если она ничего не смогла, то что может сделать кино? Конечно, ничего. К сожалению, оно стало показывать на экране очень узкий сегмент нашей жизни, хотя в идеале кинематограф должен давать портрет нации со всеми ее надеждами и разочарованиями.

Именно этот портрет имеет шанс остаться в истории. Ведь как бы ни была хороша телевизионная передача, она исчезает, как исчезает газета. Фильм же показывается много раз. Так у меня сорок лет живет «Друг мой, Колька!», тридцать — «Гори, гори, моя звезда», двадцать — «Экипаж».

А сейчас, я считаю, в особенности нужны мифологические картины, которые создают мифы о нашей реальности. Есть потребность и в сказках, от этого никуда не денешься. Люди хотят вечером отдохнуть, эмоционально зарядиться

«Экипаж»

для следующего дня. Посмотрите: балерина не выражает социальный протест, когда танцует, клоун в цирке не протестует, гимнаст под куполом цирка рискует жизнью не для того, чтобы спасти голодного, а чтобы показать, как может быть смел и силен человек. Это тоже искусство! На мой взгляд, и у кино сегодня

есть своя жестко определенная функция — скрасить человеку его жизнь. Попытка вырваться за пределы этой функции, как правило, успеха не приносит. Никто не пойдет за свои деньги смотреть социальную притчу. Поэтому мы и потеряли зрителя. Между прочим, американское кино не занимается социальным анализом — для этого существуют ток-шоу, пресса, программы CNN.

Т.Сергеева. Вы не очень-то оптимистично говорили об отечественном кино. Есть ли у вас надежды на лучшее?

«Граница. Таежный роман»

А.Митта. Разумеется! Россия не может жить без кино. Есть же кинематографии, прекрасно существующие в рамках собственной страны, как, например, индийская, которая почти никогда не выходит на международный уровень. Но я в Индии видел, как люди с горящими глазами смотрят какую-то чушь. Смотрят, как сказочный сон, вмешиваются в действие, подбадривают героев, кричат: «Убей его!», плачут. За маленькие деньги они получают столько удовольствия!

Так могло бы быть и у нас. В этом смысле идеален, с моей точки зрения, кинематограф Рязанова с его соединением традиций азиатского и европейского кино. Это самое жизнеспособное из того, что у нас есть. Эмоционально доступно, музыкально. Я сам стараюсь работать с такой моделью, выбрал для себя этот ориентир.

Т.Сергеева. Что кино — это сказка, вы поняли сразу?

А.Митта. У меня, видимо, было предрасположение к сказочному восприятию мира, все само собой получалось в таком ключе. «Гори, гори, моя звезда» — миф о художнике и революции, о том, как власть пытается приструнить художника и вовлечь его в свою орбиту. Успех «Экипажа» — это успех сказки: три богатыря, ковер-самолет и дракон. «Экипаж» живет долго благодаря именно этому, а вовсе не потому, что там показаны какие-то глупости по поводу аварии самолета. Никакого отношения к реальности она просто не имела — при подобной аварии, которую потерпел самолет, он должен был через секунду взорваться и тут же рухнуть на землю. А он летел, и никто из зрителей на это не обращал внимания. Им важна была борьба героев за свою жизнь, они хотели вместе с ними отчаиваться и надеяться. Вот что главное. Со временем я это понял и уже ничего другого не делал.

Т.Сергеева. И ни разу не пожалели об этом?

А.Митта. У меня всегда все складывалось само собой, и я принимал это как должное. Я уже много лет живу в мире кино: или снимаю фильм, или обдумываю его. Как когда-то сказал Хичкок: «Я зашел на студию, и ее тяжелые ворота захлопнулись за мной на всю жизнь». Так и я пришел на студию веселым два-

дцатишестилетним человеком и через тридцать лет вдруг опомнился, понял, что жизнь прошла, и ничего в ней, кроме моих криков «мотор!» и «стоп!», не было. Один фильм сменял другой. Когда я не снимал, то писал сценарии.

А жизнь вне кино кажется гораздо интереснее: ты можешь читать книжки, смотреть фильмы, путешествовать, встречаться с друзьями. Но знаете, прожив десять лет без съемок, я, в конце концов, заскучал, потому что привык каждый день ходить на работу. Мне это нравится!

И вообще жизнь по отношению к творчеству очень коротка, идей много, а фильмы снимаются медленно, успеваешь сделать всего лишь маленькую часть из того, что задумано. Мое кредо: стараться работать побыстрее! Однажды молодой американский режиссер сказал мне: «Как можно снимать два месяца то, что будут смотреть полтора часа?» И он прав. Потому я теперь концентрируюсь только на самом главном, не сосредоточиваясь на выделке подробностей, стараюсь довести действие за наиболее короткие сроки до максимального эмоционального накала. Хотя и не утверждаю, что это единственный путь для кинематографа. Недавно посмотрел фрагмент из нового фильма Германа и изумился его потрясающему мастерству. Вот он отделывает каждую деталь в кадре. Но это все-таки исключительный пример.

Т.Сергеева. А что вы снимаете после «Границы»?

А.Митта. «Раскаленную субботу». Большая часть действия проходит «на колесах». В фильме два сюжета, которые сплетаются один с другим. Первый сюжет — любовная история: женщина встречает мужчину, любовь к которому выбросила из своей жизни пять лет назад, когда вышла замуж за другого. Но что-то не задалось, и вдруг вновь нахлынули прежние чувства. Второй — рассказ о террористе, который захватил заложников и куда-то их везет.

Главных героев трое (в этих ролях снимаются молодая актриса Виктория Толстоганова, Алексей Гуськов и Владимир Симонов), и вокруг них много второстепенных персонажей. Гуськов — актер с нераскрытым актерским потенциалом, я стал усложнять поставленные перед ним задачи и понял, что его возможности неисчерпаемы! А в роли, которую играет Симонов, мне показалось интересным соединить черты драматического и характерного героя.

Т.Сергеева. Опять телевизионный проект?

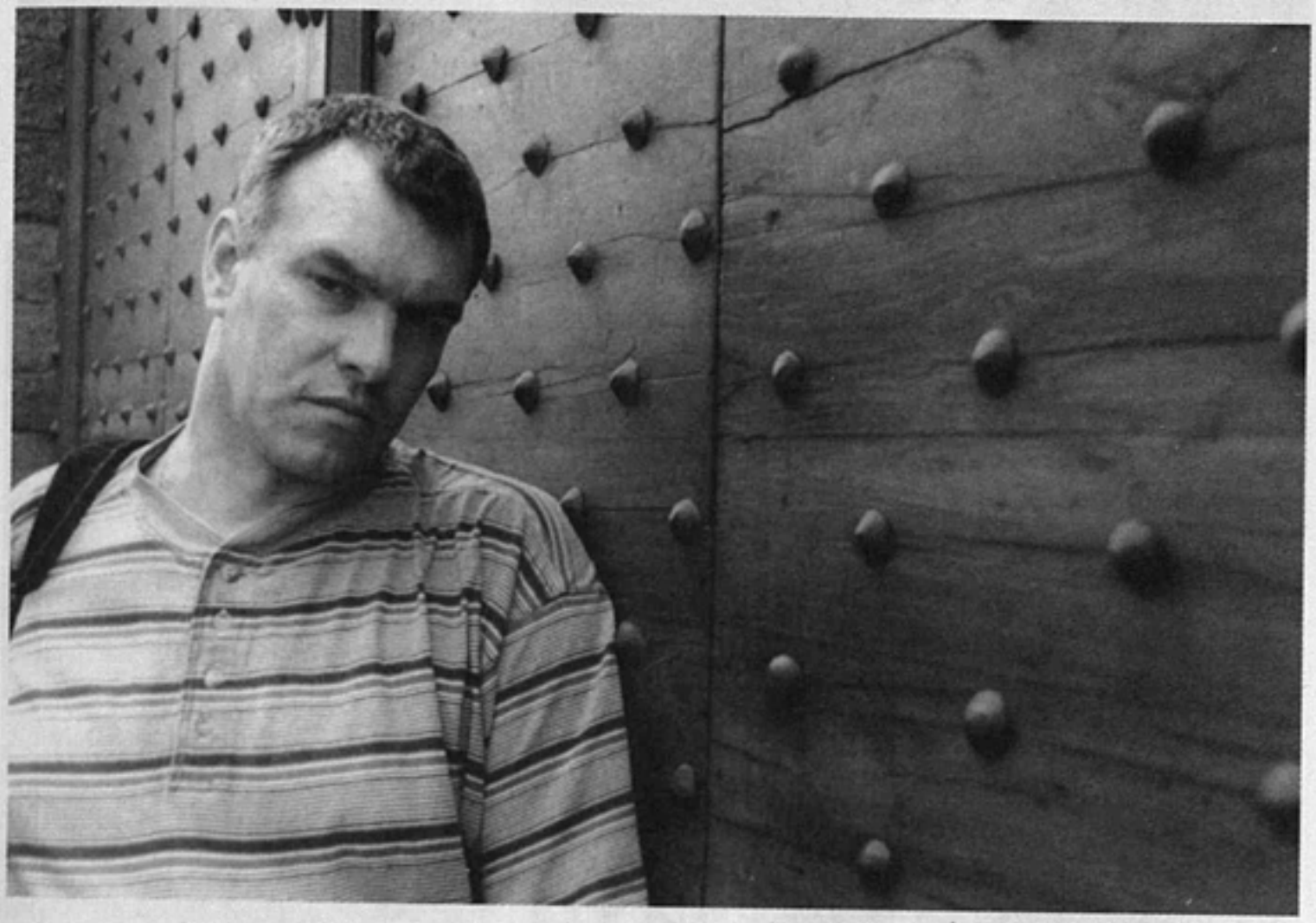
А.Митта. Я снимал «Раскаленную субботу» для киноэкрана, хотя она сразу оказалась проданной на телевидение. Причем если в «Границе» было трехактное развитие драматической ситуации, все эпизоды развивались «по Станиславскому» (получалась как бы иллюстрация к тем выводам, к которым я пришел в своей книжке «Кино между адом и раем»), то теперь вся картина сделана на саспенсе. Между прочим, самые успешные картины в мире те, на которых зритель до 90 процентов времени находится в режиме саспенса. Хочу заметить, саспенс — вовсе не структурный элемент, а всего лишь результат взаимоотношений между зрителем и кинофильмом, что наши критики не всегда понимают. Помню, одна критикесса написала про «Границу»: «Что это за фильм, в котором восемь кульминаций?» Хотя, как и полагается, кульминация там была одна, только развитая «по школе» в три акта. А вот моментов саспенса может быть и восемь, и двадцать восемь.

Теперь я хочу сделать фильм, который начался и закончился бы в режиме саспенса. Удастся ли таким образом поддержать внимание зрителя — проблема большая, которую пытаюсь сейчас решить за монтажным столом. Полтора часа такого напряжения с активным вниманием зритель может не выдержать. Но я уже говорил, что температура 39,9° мне кажется самой оптимальной!

СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО

Таинство документа

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА



Сергей Мирошниченко

Зоя Кошелева. Почему вы стали режиссером документального кино, а не игрового? Это был сознательный выбор или так сложились обстоятельства?

Сергей Мирошниченко. Во-первых, я всегда считал, что художественным и нехудожественным бывает и игровое, и документальное кино. Во-вторых, мой выбор был связан с тем, что я всегда любил историю, хронику, летопись. В Свердловске я смотрел много документальных картин на Свердловской киностудии. И был поражен тем, что можно снимать документальное кино такого класса. Я имею в виду такие фильмы, как «Шаговик» или «Ехала деревня» Бориса Галантера. Я был потрясен документальным кино.

З.Кошелева. Что в документальной картине для вас важнее — факт или его интерпретация, субъективная авторская позиция?

С.Мирошниченко. Я человек очень субъективный. Думаю, что мои фильмы не вполне хроникальны. Я выстраиваю драматургию картины в нескольких вариантах: первый, в котором главное — идея, второй, уже после съемок, перед монтажом, и собственно монтаж. Думаю, что у многих есть претензии ко мне, потому что мое документальное кино очень субъективно.

З.Кошелева. Вы считаете субъективность недостатком?

С.Мирошниченко. И да, и нет. Я осознаю опасность субъективности и стараюсь работать так, чтобы человек, которого я снимаю, даже, если он обижен, не смог заподозрить меня в тенденциозности.

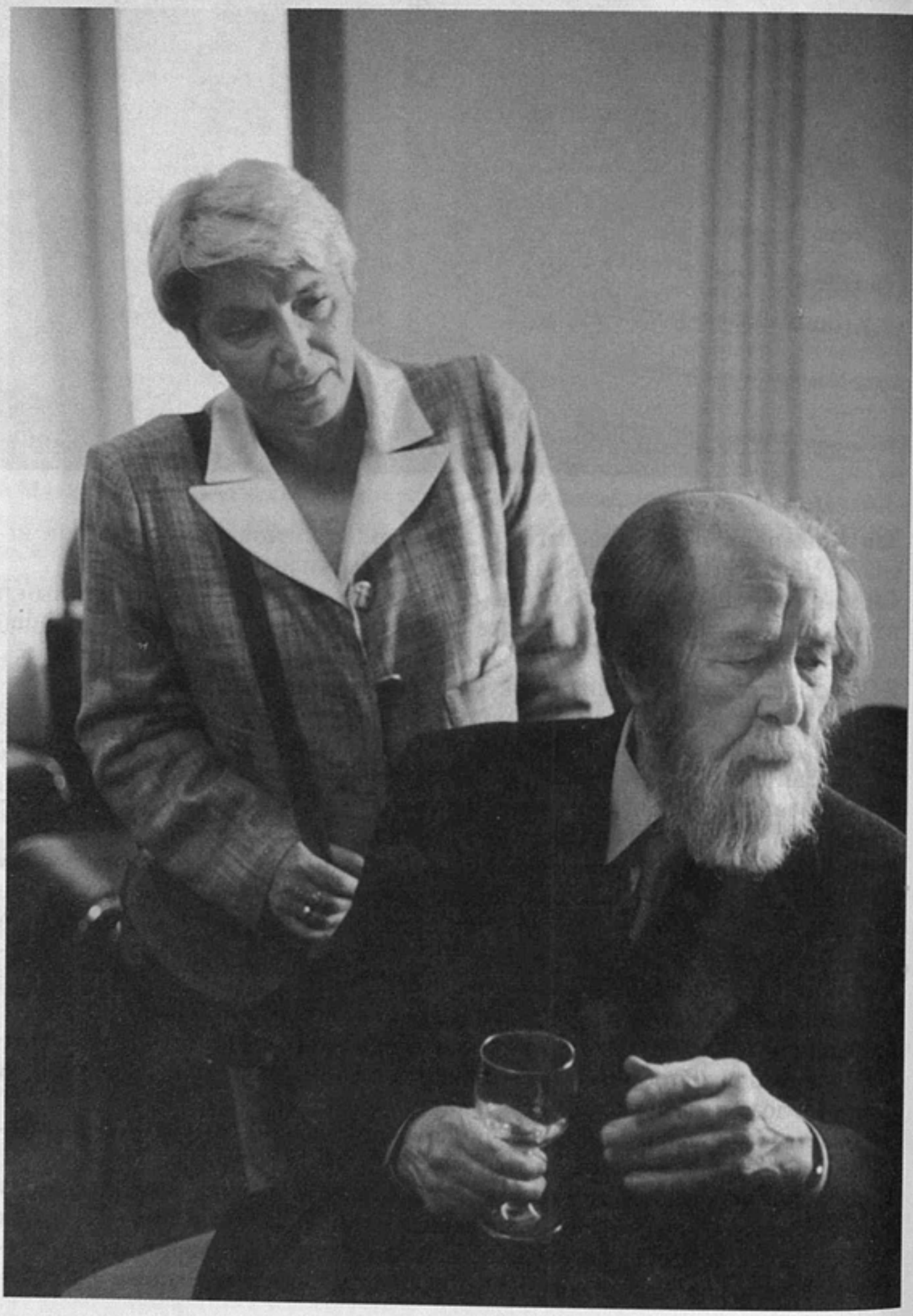
З.Кошелева. А кем вы сами себя считаете в отношениях со своими героями — наблюдателем, посредником, судьей?

С.Мирошниченко. Только не судьей. Правда, есть и такие произведения, и они, бывает, получаются. Но мне подобная позиция по отношению к герою не близка. Скорее всего, я сопровождающий. При помощи увеличительного стекла я выделяю, на мой взгляд, самые важные черты характера человека или собы-

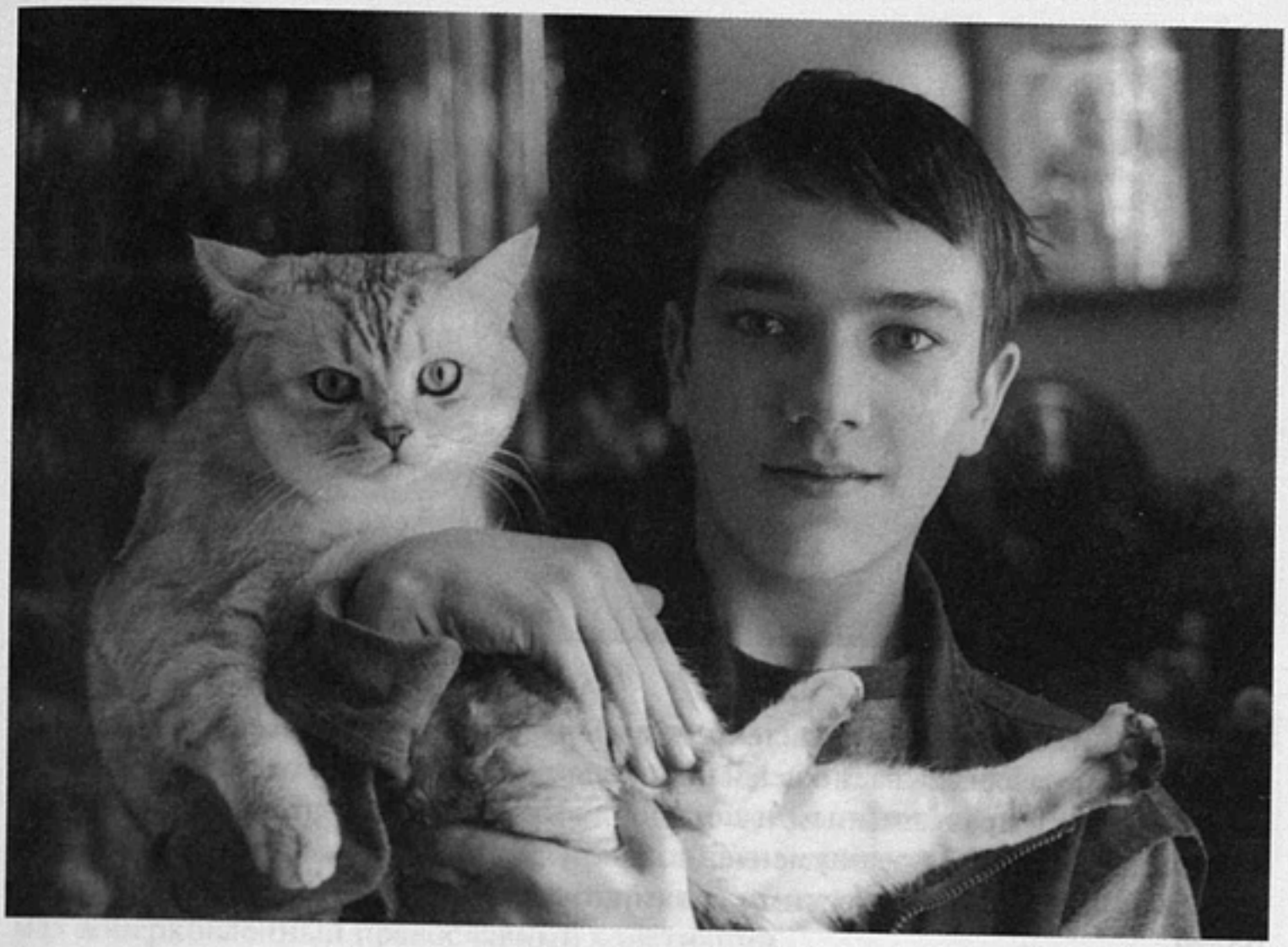
тия, то есть расставляю акценты, понимая, что другой режиссер акцентировал бы что-то другое.

З.Кошелева. Кшиштоф Кесьлёвский говорил, что ушел из документального кино в художественное, потому что средствами документалистики не все может быть описано — чем ближе к человеку, тем сложнее система запретов, тем больше этических, моральных, эстетических препятствий. Вам никогда не хотелось снять игровое кино?

С.Мирошниченко. Да, документальное кино снимать труднее, чем игровое. Меньше инструментов выразительности. Создание хорошей документальной картины требует от художника гораздо больше энергетических затрат. А хочется иметь возможность более широко пользоваться артистическими приемами. В документальном кино, к примеру, невозможно выстроить мизансцену, выставить свет и заставить героя именно в этот момент заплакать. Но нужно стараться приблизиться к такой доверительности в отношениях с героем.



«Александр Солженицин. Жизнь не по лжи»



«Московский ангел»

З.Кошелева. И все-таки... Когда вы снимаете своих героев, вы заставляете их *играть самих себя*, работаете с ними, как режиссер игрового кино работает с актерами?

С.Мирошниченко. Да, я работаю с героем. Правда, должен заметить, что этот метод подходит только для режиссера, который точно знает, что он хочет. Я именно такой режиссер. Обычно это мое знание очень расстраивает моих героев. Вот Георгий Жженов, с которым я сейчас работаю над фильмом «Георгий Жженов. Русский крест», чувствует себя так, как будто бы попал в клетку. Ему кажется, что я его не люблю. А я его очень люблю. Но я бы умер, если бы не выстраивал ту конструкцию, которую выстраиваю. Это мой способ познания жизни.

З.Кошелева. Значит, есть тайные смыслы жизни, которые могли бы остаться неузнанными, если бы не искусство документального кино.

С.Мирошниченко. Да, это так. Я недавно разговаривал с Андреем Сергеевичем Кончаловским, который сказал мне, что сейчас самое интересное — снимать документальное кино, потому что игровое движется в сторону виртуальных компьютерных игр. И мне кажется, то, что снято при помощи новых технологий (например, «Мулен Руж»), с точки зрения кино как искусства, просто чудовищно. Хотя я понимаю, что компьютерная игра близка современному зрителю, особенно молодому человеку, который на этом вырос... Я сторонник цветения всех цветов. У нас ведь как? Одна часть режиссеров движется в сторону виртуальной реальности, а другая — в сторону «Догмы», и каждый считает свою манеру единственным спасением. Но в руках мастера оба эти направления могут стать подлинным стилем. Я видел одну очень талантливую картину, в художественном пространстве которой автор совместил широкую 35-*мм* пленку с 16-*мм* и видео. Режиссер Виктор Косаковский провел такой эксперимент, и я ценю его смелость и благодарен ему за это.

З.Кошелева. Согласны ли вы, что есть такой уровень субъективного опыта, передать который можно только с помощью вымысла, и документальное кино в этом случае бессильно?

С.Мирошниченко. Да, конечно. Но для выражения такого опыта наиболее адекватный жанр, на мой взгляд, даже не игровое кино, а анимация.

З.Кошелева. Что для вас самое трудное в профессиональной деятельности?

С.Мирошниченко. Оставаться порядочным человеком.

З.Кошелева. Почему?

«Остров»

С.Мирошниченко. Документальное кино — это, собственно, и есть прежде всего этика. Оно рассказывает о реальных людях. К тому же оно очень близко к политике, а быть нравственным и порядочным человеком в политике почти невозможно. Режиссеру-документалисту трудно избежать ангажированности теми или иными политическими силами, очевидной политической пристрастности.

З.Кошелева. Какие из ваших работ наиболее значимы для вас?

С.Мирошниченко. У меня есть циклы фильмов. Для меня самое важное — их закончить. Картины «А прошлое кажется сном», «Таинство брака», «Георгий Жженов. Русский крест» объединены общим материалом и моей болью. Это картины о любви, о любви к Родине. Я хочу показать, что эти люди, мои герои, способны на глубокие чувства, что они заслуживают другой судьбы, что они очень много значат для России. Я делал и делаю фильмы не о лагерях, а о характере российского человека. Кроме того, раз в семь лет я снимаю одних и тех же детей. Надеюсь снять их еще раз в 21 год и, Бог даст, в 28. Еще один из моих циклов связан с темой царской семьи.

З.Кошелева. Почему вы обратились к этой теме?

С.Мирошниченко. У картины «Убийство императора. Версии» был заказчик. Он выбрал меня. То, что именно я буду снимать, было главным условием, при котором продюсер получал деньги. Сначала я отказался.

З.Кошелева. Испугались ответственности?

С.Мирошниченко. Понимаете, эта тема (сейчас об этом уже можно говорить откровенно) для режиссера почти смертельна. Она несет в себе такой сгусток интересов политических, нравственных, моральных, трудно выбраться из этой ситуации, не оскорбив кого-то, не обидев и в то же время рассказав правду. Сначала я не понимал, как это сделать, было много вариантов, постепенно я

«А прошлое кажется сном»

«Таинство брака»

пришел к мысли, что говорить надо больше не о царской семье, а о нас, о том, что происходит с нашим душевным и духовным состоянием. Убийство царской семьи — страшное трагическое событие, давшее толчок иной жизни. Для меня было важно понять, как оно повлияло на жизнь человека в конце XX века.

З.Кошелева. Когда смотришь вашу картину, возникает ощущение, что ее снимал воцерковленный православный христианин.

С.Мирошниченко. Мне нечего скрывать, я верующий человек. Но я не из тех людей, которые навязывают свои религиозные чувства другим. Это очень интимная вещь.

З.Кошелева. А как вера уживается с творчеством?

С.Мирошниченко. Да, это очень тяжело. Некоторые вещи можно было бы делать более раскованно, более свободно. С другой стороны, икону всегда рисуют одинаково — и до Рублева рисовали, и сейчас. Задача настоящего художника в том и состоит, чтобы найти возможность в определенных условных рамках рассказать о внутренней драме. Рассказывать можно обо всем — и о пороках, и о любви. Я считаю, что в фильме обязательно должны быть пики добра и зла, смешные и грустные истории, а главное — твоя собственная боль. Если всего этого нет, картина для меня умирает, она не наполнена жизнью, в ней неполноценная жизнь, какая бывает при отношениях с женщиной без желания иметь от нее ребенка.

З.Кошелева. Можно сказать, что стиль художественного произведения рождается из нравственных и этических запретов. Зная, что есть вещи, о которых не стоит говорить слишком откровенно, выставляя их напоказ, художник ищет более тонкие выразительные средства, что делает картину глубже, значительнее.

С.Мирошниченко. Это было присуще именно той школе документального кино, которую я люблю и которая сейчас уходит. Недоговоренности становится

«Частушка. XX век»

«Рожденные в СССР»

все меньше, и это снижает шансы режиссеров на обретение собственного стиля. Игровое кино уже практически потеряло этот навык. Потеряно умение внутренне концентрироваться. У меня такое впечатление, что, простите, исчезли высокие цели в искусстве, потому что высокая цель дает возможность человеку даже невыдающихся способностей сконцентрироваться и сделать большое художественное произведение.

З.Кошелева. Как вы относитесь к тому, что ТВ становится основным продюсером и прокатчиком современного документального кино? Любите ли работать на ТВ?

С.Мирошниченко. Пусть лучше документальное кино существует на телеэкране, чем совсем не существует, хотя я понимаю, что кино и телевидение — совершенно разные вещи. Сам я работаю на ТВ только по необходимости. Телевидение — это идеологическая машина, которая мне напоминает старые советские способы управлять художником.

З.Кошелева. Существует ли в России цензура? И нужна ли она в кинематографе?

С.Мирошниченко. Цензура — система, существующая во всех странах. Я работал в Англии, там цензуру осуществляет продюсер, и если он совершит политически неверный шаг, то больше никогда не получит денег. Я отношусь к цензуре как к исторической неизбежности.

З.Кошелева. Кого-нибудь любите из современных режиссеров?

С.Мирошниченко. Я сейчас скажу то, что вас как журналиста, наверное, огорчит. Я всех люблю. Всех без исключения. Документальное кино у нас делают очень талантливые режиссеры.

З.Кошелева. То, что вы всех любите, меня совершенно не огорчает. Я только не совсем понимаю, почему в таком случае вы говорили, что кино может погибнуть как искусство?

«Убийство императора. Версии»

С.Мирошниченко. Я бы с удовольствием увидел сегодня что-нибудь, хоть отдаленно похожее на «Времена года» Артура Пелешяна. Хотя я знаю, что молодым гораздо труднее, чем было нам и предыдущим поколениям. Надо быть особого типа художником, способным забыть про все, в том числе и про деньги.

З.Кошелева. Но забыть в кино про деньги практически невозможно, это же производство.

С.Мирошниченко. Можно. Нужно. Иначе ничего не получится.

З.Кошелева. Кстати, о деньгах. Вы организовали свою собственную студию «Остров» и теперь решаете не только творческие проблемы, но и занимаетесь продюсированием.

С.Мирошниченко. К несчастью. Мой друг Сергей Сельянов, продюсер номер один в России, встречая меня, радостно восклицает: «Вот продюсер Мирошниченко. Был когда-то хорошим режиссером...» Я начал этим заниматься, чтобы суметь воплотить свои замыслы, не зависеть от других. Когда я понял: может так случиться, что я никогда не сниму то, что хочу, я занялся продюсированием. Не знаю, хорошие мои фильмы или нет. Но если человек в искусстве не поет сердцем, его сердце умирает, становится циничным. Пусть мои фильмы будут плохие, пусть меня ругают, но это мое кино. Поэтому я и создал студию «Остров». Свое кино я снимаю ночью, на досуге, в свободное от работы время, потому что у меня слишком много обязательств перед другими людьми.

З.Кошелева. А какой тайный смысл скрыт в названии вашей студии? Это остров профессионалов, остров единомышленников, остров настоящего документального кино?

С.Мирошниченко. Для меня важно, что название студии воспроизводит название моей студенческой картины. Важно, ибо напоминает мне о том, что был такой порядочный, честный молодой человек, который верил в искусство и хотел снимать хорошее кино. Я чувствую ответственность перед тем молодым человеком.

З.Кошелева. В чем вы как продюсер испытываете большую потребность — в деньгах или в идеях и талантливых людях?

С.Мирошниченко. К сожалению, больше всего не хватает профессионалов.

З.Кошелева. Когда вы работаете с режиссером, вы вмешиваетесь в творческий процесс?

С.Мирошниченко. Я подыгрывающий. Это моя особенность, которая очень тяжело отражается на моем внутреннем состоянии. Я не первая скрипка, я альт, я стараюсь услышать и помочь сыграть то, что человек хочет.

З.Кошелева. А в принципе, продюсер имеет право вмешиваться в творческий процесс?

С.Мирошниченко. Только если режиссер попадает в ситуацию комы. Я сам бывал в таком положении и знаю, что в этот момент нужно помочь, но так, чтобы режиссер не почувствовал себя оскорбленным. Продюсер — сотворец, он не только считает деньги, он помощник. Человек, который вырабатывает в себе потребность быть художником, подобен наркоману. Поэтому так трагично складывались судьбы тех режиссеров, которым при советской власти не давали работать. Желание творить — это яд в спинном мозге, который не дает спокойно жить. Если у такого человека нет возможности работать, он становится невыносимым для семьи и окружающих, ему кажется, что все его предали, у него образуется мания преследования. Но он не шизофреник, просто у него расшаталась нервная система. С таким человеком очень тяжело.

З.Кошелева. Вы могли бы определить, что самое важное в профессии документалиста?

С.Мирошниченко. Самое важное — слышать и видеть неожиданное. И понимать, что материал часто оказывается умнее и глубже режиссерского замысла. Художник должен стремиться запечатлеть эти внезапно рождающиеся жизненные откровения. Я счастлив, когда мне это удается.

П У Б Л И К А Ц И И

Евгения Лисовская

«Сороковые, роковые...» — писал Давид Самойлов. Но и в те годы люди жили, учились, снимали кино.

В этом номере мы публикуем материалы о ВГИКе 40-х годов.

ЕВГЕНИЯ ЛИСОВСКАЯ

Предвоенный выпуск

Словом «исторические» обычно обозначают важные события или выдающихся людей. На самом деле жизнь каждого человека, кажущаяся самой обычной, своей единственностью, неповторимостью отмечена в истории. Но часто этот уникальный, бесценный опыт люди уносят с собой. Дневников не пишут, писем не хранят. А на государственную (то есть архивную) память особенно рассчитывать не приходится. Вот, например, легендарный директор ВГИКа последних предвоенных лет — Давид Владимирович Файнштейн. Ни в архиве института, ни в Госкино никаких следов... Надежда Павловна Саперова, неутомимая собирательница живой вгиковской памяти, посоветовала мне обратиться к Евгении Ивановне Лисовской (Яковлевой). Евгения Ивановна преподавала на операторском факультете ВГИКа, а когда ее муж Михаил Данилович Яковлев стал известным дипломатом, ей пришлось навсегда расстаться с кинематографом.

Такая встреча — подарок для историка кино. Мы проговорили с Евгенией Ивановной несколько часов. Потом она показала мне шаржи на студентов и преподавателей ВГИКа, сделанные перед самой войной. Я надеялась найти в институтском архиве студенческие фотографии тех, кого портретировала Евгения Ивановна Лисовская. Не нашла. Так что эта веселая галерея имеет еще и иконографическую ценность.

Ирина Гращенкова

Иосиф Эммануилович Голомб (род. в 1920 году) окончил ВГИК в 1942 году. Фронтовой кинооператор. После войны оператор анимационного кино. Работал с режиссерами И.Ивановым-Вано, С.Образцовым, В.Курчевским и другими. Заслуженный работник культуры РСФСР

Леонид Васильевич Косматов (1901—1977) — оператор. Работал на киностудиях «Межрабпом-Русь», «Госвоенкино», «Востокжино», «Мосфильм». С 1929 года — педагог Государственного техникума кинематографии (позже — ВГИК), автор книг и статей по теории и практике операторского искусства. В 1950 году получил Сталинскую премию за фильм «Падение Берлина»

Владимир Чибисов окончил ВГИК в 1940 году. Оператор игрового кино. Работал с режиссерами М.Донским, Н.Экком.
Сын оператора, щеголявший в крагах, очках, с трубкой

Родилась я на Украине, в Каменец-Подольском, в большой крестьянской семье. Было нас восемь детей — четыре брата и четыре сестры. Мама — батрачка, у помещицы «нянчила» ее собачек. Она немного знала грамоту. Отец был совсем неграмотный. Поднимал большую семью, был работящий, справный хозяин и попал под раскулачивание. Я училась тогда в художественной профтехшколе на отделении народных промыслов, была комсомолкой. Как тогда часто случалось, от меня потребовали отречься от отца, порвать с семьей. Подружка донесла, что я продолжаю жить дома и, как она выразилась, «ем из одной миски с родителями». Исключили из комсомола, из школы. Позднее специальным решением Рабоче-крестьянской инспекции (РКИ) в школу меня вернули, а в комсомоле я восстанавливаться не стала.

Муж одной из моих сестер посоветовал поступить в Киевский киноинститут, созданный в начале 30-х годов на базе Одесского кинотехникума и Художественного института. Было в нем тогда четыре факультета: режиссерский, актерский, кинотехники и операторский. Я выбрала последний — может быть, потому, что увлекалась рисованием. Мне повезло — зачислили без экзаменов, по школьным документам, оценки были хорошие.

Училась я с огромной жадностью, получала повышенную стипендию и по окончании была оставлена в аспирантуре.

Операторское искусство у нас преподавали Даниил Демуцкий, Юрий Екельчик, Алексей Панкратьев. Фотокомпозицию читал Иван Бохонов, зарубежное кино — Георгий Авенариус, историю живописи — Полина Кульженко.

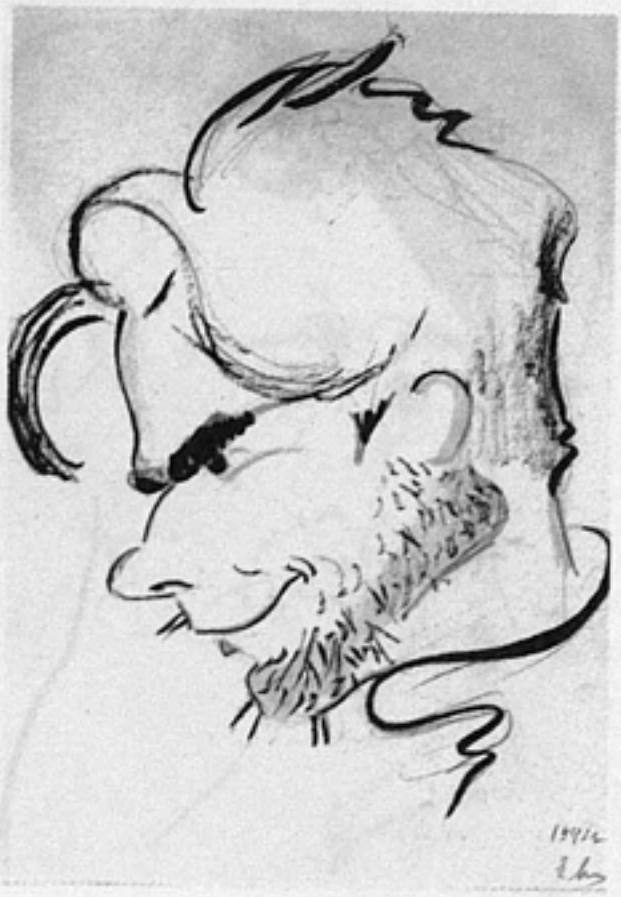
С большим трудом, по крохам удалось собрать более чем скромные сведения о тех, кто изображен на шаржах. А в некоторых случаях даже невозможно оказалось установить, кто именно.
Подписи, выделенные курсивом, сделаны на рисунках самим автором сразу после войны.

Полина Аркадьевна рассматривала операторское искусство как разновидность искусства изобразительного. Ее лекции были известны всему Киеву. Муж Кульженко, в прошлом владелец типографии, собрал великолепную коллекцию старинных и редких книг. Помню картины на стенах, копию статуи Венеры Милосской, мебель, сделанную руками Михаила Врубеля, его посмертную маску... Во время войны коллекция Кульженко, как и все остальные в Киеве, государственные и частные, была разграблена и увезена немцами.

В учебную программу входили и практика на киностудии, и походы в театр, посещения музеев, обсуждение выставок, фильмов. Летом выезжали «на село». И концерты давали, и колхозное зерно сторожили. Кто в поле косил, кто писал сценарии, кто устанавливал радио. Помню, как Тимофей Левчук с режиссерского без конца пел и бегал за девушками. А на самой Киевской киностудии мы сажали яблони, и Александр Петрович Довженко, как заправский садовод, руководил посадками. Потом он в этом саду поставил пасеку и всем раздавал мед.

Деканом операторского факультета был Давид Владимирович Файнштейн, блестящий организатор и воспитатель самобытный, его студенты по-настоящему уважали и любили. Одессит, сын моряка, отличавшийся богатырской силой, строгий и добрый одновременно. Помню занятия по военной подготовке — походы, тяжелые маршброски, жара, пыль. С нами замыкающим — Давид Владимирович, нагруженный амуницией тех, кто уже выбился из сил. Быть всегда в гуще студенческой и преподавательской жизни — такая на первый взгляд простая и, по сути, очень эффективная была «система» Файнштейна.

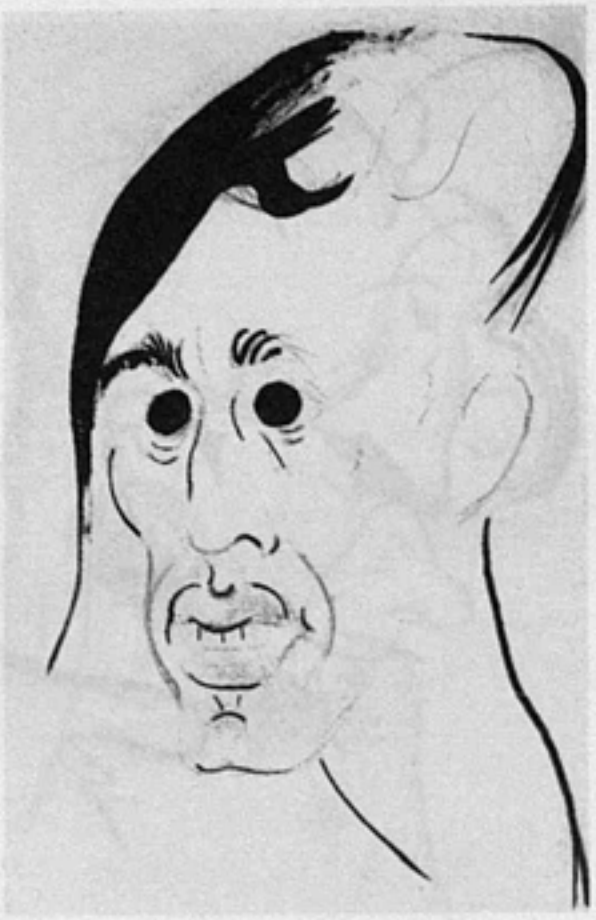
Нам повезло — нас учили талантливые, высокообразованные преподаватели. В знаменитом особняке миллионера Терещен-



Талантливый студент, увлекавшийся живописью

Студент-грек

Лидер профсоюза Арсений Петрович Шило окончил ВГИК в 1939 году. Фронтовой оператор. Погиб на фронте



Очень энергичный, быстрый

Юрий Андреевич Желябужский (1988—1955) — режиссер, оператор, теоретик кино. В кинематографе с 1915 года. В 1922 году как оператор снял фильм «Поликушка», в 1925-м — «Коллежский регистратор». С 1919 года — один из организаторов и педагогов Госкиношколы (позже — ВГИК). С 1940 года профессор кафедры операторского мастерства. Во время войны после ухода всего преподавательского состава в ополчение вместе с А.А.Левицким возглавлял охрану институтского здания

Вадим Семенович Маас (1919—1986) окончил ВГИК в 1942 году. Фронтовой кинооператор. После войны работал в Латвии. Как оператор и режиссер снимал документальные фильмы. Лауреат Государственной премии Латвийской ССР

ко, где располагался институт, жизнь била ключом. И вдруг пришло распоряжение — Киноинститут закрыть. Актеров и режиссеров перевели в театральный, а студентов операторского факультета (человек семнадцать) и меня, аспирантку, — в Москву, во ВГИК.

Это произошло в 1938 году. И новый 1939 год мы с мужем встречали уже в Москве, в замечательной компании в доме Святослава Рихтера, сидя на ковре, любезно предоставленном для этого праздника учителем Рихтера — профессором Нейгаузом.

Во ВГИКе я стала лекционным ассистентом у заведующего кафедрой операторского мастерства профессора Анатолия Дмитриевича Головни. Бывало, он вдруг прерывал занятия и, выходя из аудитории, бросал мне: «Евгения Ивановна, продолжайте лекцию!» Так что я всегда должна была быть в полной готовности.

Одно из моих первых поручений на кафедре — купить для ВГИКа уникальную коллекцию старейшего и известного киевского фотографа Николая Петрова, снимавшего в подражание передвижникам. Интересно, сохранилась ли она?

В то время на операторском факультете работали Александр Левицкий, Юрий Желябужский, Александр Гальперин, Евсей Голдовский, Михаил Ошурков, Борис Макасеев. Помню аспиранта Иосифа Долинского, уже преподававшего студентам-операторам историю советского кино. Всегда собранный, сдержанный, видный, замечательно владевший аудиторией. Дружила я с Ольгой Анохиной, заведовавшей богатейшей институтской библиотекой. Каких изданий здесь только не было! Даже зарубежные журналы мод.

На нашем факультете работала лаборант Клавдия Михайловна Скабланович — несомненно, из дворян. Владела несколькими языками, любила романсы Вертинского, приходила в институт с тяжелыми сумками через плечо, в

кирзовых сапогах (30-е годы!), которые сейчас же меняла на черные лакированные туфельки, и всегда была в «форме». Она бесплатно печатала студентам дипломные работы, писала заметки для наших знаменитых стенгазет. Несмотря на возраст, много трудилась, была рада помочь, и студенты ее очень уважали и любили.

ВГИК тогда располагался в здании ресторана «Яр» на Ленинградском проспекте, но вскоре переехал на другой конец Москвы, к ВДНХ. В левом крыле «Союздетфильма» было комфортабельно, но очень тесно. Правда, территория выставки стала своеобразным кинопавильоном, здесь вгиковцы часто и много снимали.

Жили студенты, аспиранты и некоторые педагоги, приглашенные в Москву, в студенческом городке из девяти больших корпусов в районе метро «Сокол», у села Всехсвятское. Ездить было далеко, долго, но интересно — через всю Москву, на двухэтажном автобусе, который все называли «бутерброд».

Педагоги и аспиранты с энтузиазмом выполняли общественные поручения, как тогда говорили, нагрузки. Лично я раз в неделю вела политбеседы со строителями прямо в бараках, где они жили. Сначала только с женщинами, а потом и с мужчинами. Часто проводила кинопросмотры, в том числе для детей.

Организация учебного процесса да и дисциплина в институте были не на высоте. Мы, киевляне, без конца вспоминали, как отлично все было организовано у нас, особенно на операторском факультете, которым руководил Давид Владимирович Файнштейн. И вот, к нашему счастью, вскоре он стал директором ВГИКа. Ему хватило совсем немного времени, чтобы многое во ВГИКе изменить. Начал он с простого. Распорядился убрать «настенную живопись» в туалетах. Стал часто и неожиданно появляться в общежитии, повергая в бегство загостившихся на женской половине. Перед сесси-

Привез показать во ВГИК фронтовые материалы с фронта. Очень был взволнован тяжелыми потерями в боях на Харьковском направлении. Простились и вскоре узнали о его гибели под Харьковом

Николай Номофилов окончил ВГИК в 1939 году. Трагически погиб в блокадном Ленинграде, когда во время воздушного налета дежурил на крыше

Галина Николаевна Захарова (1919—1994) окончила ВГИК в 1940 году. Работала оператором на Ленинградской студии кинохроники. За документальный фильм «Ленинград в борьбе» (1943) в числе других операторов удостоена Сталинской премии. ***Стремительная, энергичная, красивая, с неизменным шарфиком на шее***

Валентина Леонидовна Скоробогатова (1919—1996) окончила ВГИК в 1944 году. Работала на ЦСДФ

Погиб во время блокады Ленинграда. *Очень скромный, отзывчивый, талантливый студент*

Александр Карлович Крук — декан факультета. Погиб под Вязьмой в ополчении

ей в библиотеке изучал студенческие формуляры, беседовал с сотрудниками и, таким образом поняв, кто из студентов перестал заниматься, приглашал их на беседу. Утром встречал у гардероба опаздывающих сотрудников, педагогов и студентов. Увидев, как вяло протекают заседания Ученого совета, предложил новые формы его работы, пересмотрел регламент, установил отчетность, и дело закипело — прогульщиков на заседаниях уже не было.

Давида Владимировича уважали и побаивались. Не все знали, что под строгостью и деловитостью скрывались и доброта, и веселость, и даже романтичность.

Когда началась война, он оставался таким же, как и всегда, спокойным, собранным. Во время налетов никогда не спускался в бомбоубежище. Бесстрашный был человек. Его талисманом было кольцо, подарок матери. Как и многие педагоги и студенты, он ушел в ополчение, отказавшись от брони. В последний раз мы увиделись с ним, когда он приехал с фронта. Солдатские башмаки, обмотки, шинель не по росту. Несколько дней прожил в гостинице «Якорь». И опять на фронт — навстречу гибели.

Война, о которой столько думали и говорили, обрушилась все равно внезапно. Начались воздушные тревоги, сначала учебные, а затем и настоящие. Мы дежурили в институте, иногда по нескольку дней из него не уходя. Спали по очереди на специально развернутых койках. Помню, как страшно было дежурить на большом институтском чердаке, когда начиналась бомбежка. Операторы, наши вчерашние студенты, работавшие на студиях кинохроники в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске, ушли на фронт.

Во время массированного налета пострадало общежитие во Всехсвятском, особенно наш корпус. Многие погибли от потери крови, израненные битым стеклом. Их увозили на грузовиках... Нам, «бездомным», выделили

койки в гостинице «Якорь», около Белорусского вокзала.

Потом ВГИК эвакуировали в Алма-Ату. Я осталась в Москве. После войны вернуться в институт мне больше не довелось. Так жизнь сложилась.

Во ВГИКе я рисовала для стенной газеты дружеские шаржи. В один из номеров сделала взамен привычных фотографий около тридцати шуточных портретов старшекурсников и выпускников 1939—1940 годов, а также нескольких преподавателей операторского факультета. На долю этого поколения кинооператоров выпали особые испытания. Кто-то погиб на фронте, многие были ранены. И, наверное, у всех из-за войны жизнь в кино сложилась не так, как могла бы сложиться.

Во время бомбежки вгиковского общежития рисунки чудом уцелели. И я храню их всю жизнь. Я смотрю на них — все молоды, счастливы, всё впереди...

Записала Ирина Гращенкова

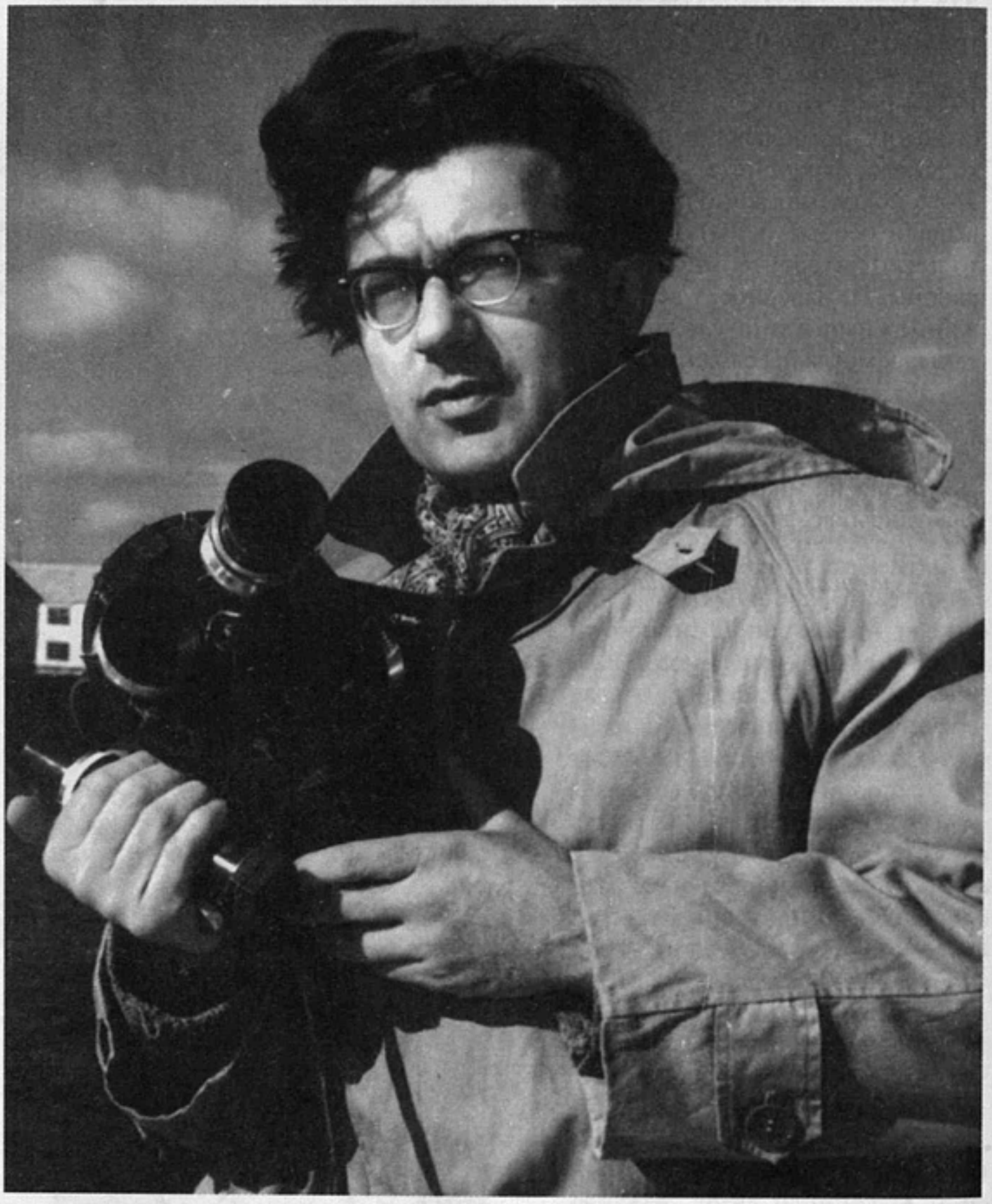
Петр Александрович Опрышко (1912—1974) окончил ВГИК в 1941 году. Работал оператором на ЦСДФ.
Комсомольский вожак Петя Опрышко

Владимир Александрович Сущинский (1912—1945) — фронтовой кинооператор. Был смертельно ранен при штурме Вроцлава в феврале 1945 года. Попросив перенести его в танк, он до последней минуты не выключал камеру. Снятая им боевая кинохроника вошла в фильмы «День войны», «За Родину», «Битва за Севастополь», «В Верхней Силезии». В 1946 году ему посмертно присуждена Сталинская премия.
Такой скромный, весь в себе

Е.И.Лисовская. Автопортрет

С.МЕДЫНСКИЙ

Километры памяти



Сергей Медынский. Зима, конец 40-х годов

Ищите и обрящете, стучите и отверзется...

Начинался тот декабрьский день 45-го тягостно. За окном не просто зимний полумрак, а какой-то конец света. Промозглая погода, чахлая поземка... Но делать нечего.

Я намотал портянки, полученные еще в Болгарии у старшины Мелешкина, обулся в привычную «кирзу», натянул пальто, которое родители сберегли — не сменяли ни на хлеб, ни на картошку, — нахлобучил свою ушанку со следами звездочки и двинулся поступать в кинооператоры...

— Фотоаппарат есть? — мрачно спросил у меня декан операторского факультета Игорь Михайлович Шкаренков.

— Есть.

— Походите вокруг ВГИКа, — сказал он, чуть подумав, — снимите что-нибудь, напечатайте десятка полтора снимков и принесите показать. Вот тогда поговорим...

В Москве стояла первая послевоенная зима. Город был серый, озабоченный, хлопотливый. Серое, неприветливое было и здание ВГИКа. Я понял, что до поступления в кинооператоры еще очень-очень далеко, и побрел на улицу.

Доставать камеру не хотелось. Озабоченные, совсем не фотогеничные люди торопливо шли мимо меня. Я понял, что за те фотографии, которые я могу сделать, меня никто никуда не примет.

Улицы, заваленные снегом. Сугробы около почерневших, ждущих ремонта домов. Трамваи, густо облепленные людьми. Редкие автомашины, обгоняющие ломовых извозчиков.

Чего хочет от меня декан?

Я взглянул на штампованные немецкие часики — «трофеи наших войск и потери противника» — и увидел, что время не идет, а несется. «Нарочно выгнал на улицу, — с неприязнью подумал я о декане, — а завтра увидит мои снимки и скажет: «Нет, не то». Неуверенность стала переходить в твердую убежденность, что профессия, которая называется «кинооператор», не для меня.

Прихватывал морозец. Сыпал редкий снежок. Довольно долго я топтался вокруг ВГИКа, но не снял ни одного кадра. И чем больше я ждал чего-то, тем безотраднее представлялась мне дальнейшая судьба. А чем мрачнее виделось будущее, тем труднее было начать действовать.

Как сейчас понимаю, мне мешало не только отсутствие опыта и законное волнение. Творческий метод «лакировки действительности» еще не был подвергнут сомнению, а я был зрителем, приученным к его результатам. Такие фильмы, как «Светлый путь», «Свинарка и пастух», документальные ленты того времени очень убедительно показывали, как кино должно отличаться от реальной жизни. Взяв фотокамеру, я неосознанно оценивал все окружающее, исходя из принципов «лака» и «розового колера». Но натура не давала мне возможности развернуться: все, что я видел, настраивало на иной лад.

Стоптанные валенки. Потрепанные телогрейки. Шинели без погон. Закопченные военные тулупы. Кирзовые сапоги. Несколько шубок с воротниками из каких-то драных кошек. Два-три приличных пальто и опять телогрейки...

Я не спеша ходил по улицам, стоял на перекрестках. Пальто на мне гражданское, шапка военного образца, за пазухой фотоаппарат, выражение лица — отрешенно-озабоченное. Взглянуть со стороны — вышел на задание замаскированный шпион, работающий на одно из иностранных государств. А народ в ту пору был ужасно бдительный, на чем однажды сильно погорел мой друг, в то время оператор-второкурсник. В поисках сюжетов он ходил с фотокамерой по подмосковным полям и огородам. Одет был, как многие молодые люди того времени, — шинель без погон, сапоги, но по причине хорошего весеннего дня на голове — шляпа. Наверное, она-то в первую очередь и привлекла внимание окружающих. В те годы широкие слои населения почему-то очень не любили этот головной убор. «А еще шляпу надел», — можно было услышать в каждом трамвае, и произносилось это с явным презрением. И обругать человека в шляпе могли по-страшному: «Интелли-ге-е-нт!» Ходил мой друг, щелкал затвором фотокамеры и, конечно, вызвал интерес тружеников села, работавших в поле:

— А что вы здесь делаете, гражданин хороший?

Смешной показалась ему ситуация — как-никак почти творческий работник «Мосфильма», а его в чем-то подозревают. Решил он обратить все в шутку:

— Моя ваша понималь нет...

И тут же оказался «гражданин хороший» в холодном сарае под замком. Помятую шляпу ему оставили, а фотоаппарат, как реальное доказательство провокационных и явно враждебных действий, изъяли. С телефонами было тогда трудно, и пока вызвали из известной организации ответственных товарищей, которые во всем разобрались, прошли почти сутки.

Почему-то мой друг не любит вспоминать эту историю. А меня судьба уберегла, хотя и ловил я на себе косые и неодобрительные взгляды.

Теперь-то я понимаю декана Шкаренкова и от души ему сочувствую. Чуть ли не каждый день, бухая армейскими сапогами, сверкая пуговицами кителей, бушлатов и гимнастерок, размахивая матросскими клешами, к нему являлись абитуриенты, которые, как выяснялось, все 1418 суток войны мечтали только об одном: снимать фильмы!

Это была массированная психическая атака, спасаясь от которой Игорь Михайлович занимал круговую оборону. Но на все его объяснения, что лично он ничего не может сделать, что рад бы всей душой, но курс полностью укомплектован, что нельзя нарушать распоряжения ректората, постановления Министерства высшего образования, у каждого из атакующих был свой довод, оформленный в виде классического вопроса: «За что кровь проливали?!» Услышав такое, Игорь Михайлович, добрый, терпеливый и скромный человек, тушевался, капитулировал и направлял собеседника к ректору.

В кабинете директора института бывшие фронтовики немного робели. Насколько мне известно, там никто не рвал на себе тельняшку и суровый вопрос, который повергал декана в тоскливое недоумение, ректору не задавался. Ведь в директорском кресле сидел седой, красивый, знаменитый Лев Владимирович Кулешов. Тот самый Кулешов, который снял фильм «Великий утешитель» да к тому же имел право и власть решить твою судьбу! Честное слово, не так уж много в жизни бывает моментов подобного волнения и благоговения.

На первый курс операторского факультета в конце 1945-го Кулешов разрешил набрать более сорока душ. Никого не обидел, не отмел с порога. Выслушал. Допустил. А жизнь показала, у кого в придачу к лейтенантским погонам есть способности, у кого кроме флотской лихости есть трудолюбие и настойчивость. Больше половины нашего дружного курса потом куда-то исчезло из тесных вгиковских аудиторий. Те, кто остался, делали кино.

На нашем курсе учились знаменитые мосфильмовские операторы Рита Пилихина и Валя Рылач, лауреат Государственной премии Федя Добронравов, доктор технических наук Лева Артюшин, известный оператор «Центрнаучфильма» Юра Беренштейн и еще много достойных ребят, всех не перечислишь!..

Это, действительно, был отличный курс. Десятилетия спустя я приходил в монтажный цех или в лабораторию ВГИКа и Марина Шаховская, которая смонтировала за это время сотни студенческих фильмов, или Галя Матвеева, которая проявила тысячи километров пленки, говорили мне убежденно и категорически: «Ну что ты, Сережа, лучше вашего курса с той поры не было!» Я с ними не спорил.

...Но когда декан Шкаренков выслал меня на улицу и я оказался один на один с потоком жизни, я совсем не понимал, что надо снимать. Кого? Как? Зачем? И все эти вопросы навалились на меня разом.

Наконец я щелкнул затвором камеры, и на пленке возникло фотографическое изображение московской улицы 1945 года. Как сейчас помню — невыразительное. Все неопределенно, без какого бы то ни было авторского отношения. Но возможная расплата за подобный фотоочерк о Москве рисовалась довольно туманно, а настоятельная необходимость действовать была очевидна! И я несколько раз нажал на спуск затвора. Щелк. Еще один кадр. Щелк...

Теперь, начиная беседы по кинооператорскому мастерству, я задаю своим студентам вопрос:

— Что, по-вашему, прежде всего должен уметь оператор-документалист?

Отвечают по-разному, но то, что я имею в виду, пока не угадал никто.

— А он прежде всего должен уметь *не* снимать!

Улыбаются, принимают сказанное за шутку, не понимая всей серьезности этой формулы, выведенной на основании горького многолетнего опыта многих и многих кинорепортеров.

Общаясь со студентами, я ничего не утверждаю категорически. В творчестве любые правила и ограничения не годятся. Здесь уместны только ориентиры. Но про умение «не снимать» говорю будущим кинодокументалистам всерьез и

категорически. Ведь и сам хорошо знаю, как трудно отказываться от всего живописного, что само идет в руки кинорепортеру, и в таких случаях гораздо легче нажать пусковую кнопку камеры, чем задуматься и отказаться от ненужного материала. И самое коварное то, что оператору-документалисту никогда не гарантируется стопроцентная точность решения. Об успехе или просчете он узнает потом, глядя на экран монтажного стола, когда уже ничего нельзя переснять и поправить.

Вдруг я заметил, что около домов на пустыре растопырился противотанковый

На фронте.
С.Медынский справа.
1944

«еж». Его почему-то не увезли, и он зловеще чернел, полузанесенный снегом. Я посмотрел в видоискатель и наконец почувствовал, что началось именно то, ради чего меня послал на натуру декан. Я еще раз нажал на спусковую кнопку камеры и снял общий план улицы через заиндевевшие рельсы.

Это была емкая смысловая деталь. Ни следы осколков на городских зданиях, которые я мог бы снять, ни разрушения от бомбежек, которые можно было отыскать, не выглядели бы так красноречиво. Этот «еж» молчаливо утверждал, что возможность появления вражеских танков вот здесь, на этой мирной и такой обыденной улице, была реальной еще совсем недавно.

Все стало другим в визире моей фотокамеры. Я снимал те же дома, таких же людей, но с удивлением замечал, что холодное заснеженное железо изменило смысл фотокомпозиций и сделало их эмоциональными.

Растопыренные противотанковые брусья связывали все, что происходило перед моими глазами, с совершенно иным, зловещим периодом того времени, которое уже стало историей.

Через переплет заиндевевших рельсов мне были видны трамваи с висящими на подножках людьми, школьники с портфелями, молодая мама, ведущая за руку малыша, которого еще не было на свете, когда за его будущее воевал весь народ.

Длинная очередь протянулась из дверей хлебного магазина. Я хотя и с опаской, но исхитрился и снял эту очередь и вывеску над ней. Кадр говорил о том, что война окончилась, но ее последствия еще долго будут давить на людей тяжелым грузом.

Дело стронулось с мертвой точки. Я постоял, понаблюдал. Вот стоит молодая женщина в серой ушанке со следами снятой звездочки. Может, сама воевала, была медсестрой, а может, сняла теплую ушанку с мужа, «слава богу, при-

шел, живой остался»! Рядом с нею — старуха. На лице застыла печаль. Чувствуется — на весь остаток жизни. Наверное, и сейчас думает о «похоронке», пришедшей с фронта. А может, и не одну такую бумагу приняла из рук почтальона. Через несколько человек от них стоит инвалид. Уставил куда-то неподвижный взгляд, задумчиво курит. Пустой рукав свесился на сторону. В единственной руке — большая хозяйственная сумка. Тут же две молоденькие девушки. Весело смеются, оживленно говорят о чем-то своем. Для них эта жизнь, трудная, с только что пережитым огромным горем, — все равно радость! Но как снять все

Студенты операторского факультета ВГИКа Евгений Федяев, Олег Сугинт и Евгений Аккуратов. 1947

эти лица, чтобы они остались такими, какими я их вижу? Подойдешь с фотоаппаратом поближе — все исчезнет. А то и в милицию угодишь.

Я вернулся во ВГИК. Декан удивленно поднял брови: «Что? Вы все уже закончили?»

— Нет, — сказал я. — Мне очень нужен «телевик», чтобы снять крупные планы.

— Идите на базу съемочной техники, — немного подумав, сказал декан. — Я позвоню туда, скажу, чтобы выдали длиннофокусный объектив. В залог оставите паспорт.

Теперь я почувствовал себя гораздо лучше. Понаблюдав за очередью издали, снял несколько портретов. Мои герои не видели фотоаппарат, и снимки получились удачными. У меня в руках, благодаря длиннофокусному объективу, оказалось что-то вроде «скрытой камеры». Шансы на поступление во ВГИК в середине учебного года явно повысились.

И тут я увидел группу инвалидов, которые стояли около пивной. Пустые рукава. Костыли. Нелепая жестикуляция. Я, не задумываясь, поднял камеру и снял один кадр. Снова пригодился «телевик»: ведь подойди я поближе — мог бы получить костылем по шее. И правильно! Не имел я права снимать инвалидов с их тяжелым горем и убогим утешением, так, как я это сделал!

Я вдруг почувствовал, что такой снимок — спекуляция на чужом несчастье.

Мне стало неловко. Творческий азарт, который до этого охватил меня, угас. «Снял, а зачем снял?» — подумал я. Но ведь когда я снимал общий план очереди, человек с пустым рукавом уже попал на пленку, однако там все получилось само собой.

Я понимал, что стыдливо отводить объектив от искалеченного человека значило не сказать о жертвах, принесенных народом ради Победы. На улицах тех лет количество искалеченных войной людей бросалось в глаза. Это было приметой времени.

Помню, как, весело беседуя с кем-то из ребят, я иду по родному переулку, а навстречу из-за угла появляется человек на костылях. Одной ноги у него нет — отнята по самый пах. «Сережа!» — окликает он. И я застываю, остолбенев. Жорка Гузиков! Сидели за одной партой, ухаживали за теми же одноклассницами...

— Здравствуй, Сережа, — говорит он.

— Здравствуй, Жора, — выдавливаю я и не знаю, что говорить дальше.

Но Жорка, видно, уже привык к таким ситуациям, он находится первым.

— Вернулся? — спрашивает, а в глазах смертная печаль.

— Да, Жора, — говорю я. — Уже неделя, как дома.

— Живой, целый?

— Да.

— Ну, я рад за тебя...

Мы стоим и молчим. Что я могу сказать?

— Ну, счастливо тебе, Сережа.

— Всего хорошего, Жора.

Он резко поворачивается и идет по нашему переулку, далеко выбрасывая костыли, которые резко стучат по асфальту. А я гляжу ему вслед и чувствую себя виноватым...

Мимо меня прошла пара — он на костылях, а она рядом с тяжелой сумкой. Я не поднял камеру, пропустил их, а потом снял вслед. Лиц не видно, одни фигуры, во весь рост на фоне уходящих вдаль домов. Там много еще таких семей — говорил снимок.

Тридцать лет спустя в далеком Вьетнаме на мосту через Красную реку я вспомнил бывших солдат Великой Отечественной, которые ходили по Москве, тяжело опираясь на костыли. Движение на мосту шло в один ряд. По доскам тротуарчика спешили люди в соломенных шляпах, с другой стороны пыхтел паровоз, а перед капотом нашей машины медленно ехал велосипедист. Он с усилием нажимал на левую педаль, а правая вращалась сама по себе, над ней была пустота.

На велосипедисте был пробковый шлем и застиранная гимнастерка, костыли были привязаны сбоку на велосипедной раме. Мост через Красную реку длинный, километра полтора, и мерное движение одной ноги, нажимавшей на педаль — вверх-вниз, вверх-вниз, — вызывало горькие мысли.

— Данти[1] Метынски, это война... — грустно сказал наш переводчик Тай.

За полтора месяца поездок по истерзанной, изрытой бомбами вьетнамской земле я видел и снял много тяжелых картин, но то спокойное упорство, с которым одноногий велосипедист ехал туда, куда ему было нужно, говорило не только о человеческой драме, а и о силе духа, помогающей жить и бороться.

И все-таки я не стал это снимать, как не стал снимать то, что увидел однажды на тихой улочке портового города Хайфона. Мальчишки весело гоняли тряпичный мячик, среди них — одноногий калека. Он так же азартно, как все остальные, что-то кричал, торопился, силился подскочить к мячу, опираясь на костыль. Но удавалось это ему очень редко, только если тряпичный комочек случайно отлетал в его сторону. Каким же счастьем светилось при этом его лицо!

Рука не поднялась это снимать. Не захотел ради нескольких выразительных, но беспощадных кадров, говорящих об ужасах войны, напомнить мальчугану в эти светлые для него минуты, что он не такой, как все, что он — инвалид.

И сегодня я очень не люблю, когда студенты ВГИКа приносят фотографии, на которых искусно сняты убогие калеки, «живописные» нищие, изжеванные

[1] Товарищ (*вьетнамск.*).

жизнью старики и старушки. Слов нет, подобных сюжетов вокруг нас много, но если кадр снят без сочувствия к ним, то зачем он? Для меня это каждый раз неприятная загадка, о чем иногда не скажешь студенту впрямую...

В декабре 45-го я тоже решал для себя эту проблему, и это было еще одним уроком, полученным мною в тот пасмурный зимний день, который благодаря декану Шкаренкову я прожил удивительно емко.

Теперь, глядя на абитуриентов, иногда вспоминаю, как Игорь Михайлович переспросил меня: «Хотите в документальное кино? А почему?» Я ответил ему

А.Левицкий (слева) со студентами операторского факультета. 1947

довольно сбивчиво, ведь не мог же я продекламировать четверостишие, не имеющее никакого отношения к кинопублицистике, но оказавшее на меня тогда решающее воздействие.

Я много жил в гостиницах,
Слезал на разных станциях.
Что впереди раскинется —
Все позади останется...

Это стихотворение Константина Симонова про любовь, про актрису Валентину Серову, но, прочитав его, я подумал об авторе: «Какой он счастливый!» И полюбил предстоящие дороги задолго до того, как в действительности увидел и почувствовал, что это такое!

...Утром колонна наших машин выехала из Нукуса, и первый день пути окончился удивительно быстро. Пришла зимняя каракумская ночь. Наломав саксаула и приготовив запас дров для ночного костра, мы ужинаем сухарями и кусками колбасы, оттаивая свои порции над огнем. Кипятим в котле чай, и каждому достается по вместительному черпаку «с дымком». С удовольствием глотаем его, одновременно отогревая руки о кружки. Погода «не жаркая», температура минус пятнадцать.

Кошма уже расстелена. Сейчас все улягутся вповалку, под черным туркменским небом разнесется богатырский храп. Уснут все, кроме очередного дежурного и меня — ассистента Романа Лазаревича Кармена. Мне предстоит зарядить кассеты на завтра, почистить камеру, проверить оптику, упаковать отснятый материал...

Потихоньку все отходят от костра, разговоры стихают. Роман Лазаревич тоже ложится. Он устраивается поудобнее, оставляя мне место с краю, и вдруг, весело подмигнув, говорит: «Запишите в свою книжечку, Сережа, нет профессии лучше, чем профессия кинодокументалиста». И хотя мне безумно хочется

спать, день был нелегким, я отвечаю: «Да, Роман Лазаревич, конечно. *Дорога*!»

...Четыре года я не был на Чукотке. И вот снова прилетел в Уэлен и сразу — в море с охотниками. Но не повезло. Моржей не было. Ни одного китового фонтана. Даже нерпы не показывались, чтобы посмотреть на нас. Летнее высокое солнце медленно двигалось по синему небу. Было тепло и как-то удивительно уютно. Широкоплечий чукча, одетый в тонкую летнюю кухлянку, разжег примус, достал закопченный чайник.

— Будем чай пауркин, — сказал он. — Хочешь чаю?

— Иии-и... — ответил я по-чукотски. — Да.

«Пауркин» — значит варить. Это я помнил. А вот имя охотника забыл. Не был четыре года в Уэлене и забыл.

Тихий пустынный океан плавно покачивал наш вельбот. Теплое солнце, безветрие. Ощущение душевного покоя охватило меня, и я подумал, что видеть этот мир, чувствовать себя его частицей — это и есть полная радость бытия, счастье жить на свете...

Ритмично постукивал мотор, и далеко-далеко уходили волнистые полосы, которые оставлял вельбот, вспарывая острым носом глянцевую водяную поверхность. Радостно было, что все это я вижу, и грустно, что все это кончится.

Что впереди раскинется —
Все позади останется...

И вдруг я вспомнил: Ичель зовут охотника, Ичель.

— Спасибо, Ичель!

...Всю ночь я сидел и печатал фотографии, снятые по требованию декана. А наутро пришел в институт: «Разрешите? Здрасьте». И положил на стол снимки, наклеенные на картонные паспарту, подписанные и пронумерованные.

Приняли меня с одним условием: я должен догнать курс и сдать зимнюю сессию, до того как начнутся весенние экзамены. Не сдам — отчислят.

— Понятно? — строго спросил меня Игорь Михайлович.

Мне было понятно.

— Давай, Медынский, — отбросив официально равнодушное «вы», ободряюще сказал декан. — Если ты семи пядей, то догонишь.

— Я не «семи», — возразил я. — Но хочу учиться и догоню.

— Правильно, — согласился декан. — Если по-настоящему захочешь, сделаешь!

Удивительная все-таки книга — Библия. В ней прокомментированы все возможные жизненные коллизии. «Ищите и обрящете, стучите и отверзется, просите и воздастся вам...» Вот я постучал, и открылось...

— Вы собираетесь снимать кинофильмы, — говорит нам руководитель курса. — А для этого...

Его имя почти все мы знали еще до войны, со школьных, таких далеких, как нам тогда казалось, лет: Борис Волчек. В короткой, энергичной фамилии было что-то неуловимо притягательное, и запоминалась она сразу. И хотя блистательно снятая «Пышка» оставила нас почти равнодушными, но вот «Тринадцать»! Мы были подростками, и битва в пустыне произвела неизгладимое впечатление!

Сморщенная горячими ветрами пустыня — я и сейчас вижу ее живописный и вместе с тем однообразный и угрожающий рельеф. Резкие солнечные блики на лицах людей, измученных жаждой и смертельной опасностью. Маленькая глинобитная крепость, затерянная в бескрайних песках, давшая приют и защиту красноармейскому отряду, окруженному басмачами. Она была снята с верхней точки и выглядела такой уязвимой и обреченной, что от тревоги за наших бойцов замирала душа.

Когда мы были только зрителями, мы не предполагали, что за каждым кадром стоит определенный художественный замысел. Это потом нам, студентам операторского факультета, стало понятно, что передать ощущение обреченности, зримо подтвердить, что спасения ждать неоткуда и тринадцать бойцов должны надеяться только на свои силы, помогла именно та верхняя точка, откуда

крепость была видна во всей своей трагической затерянности среди бескрайних песков.

На семинаре мы услышали от Бориса Израилевича, что такая съемочная точка появилась после того, как он настоял, чтобы в пустыню привезли бревна и доски, из которых построили высокий партикабль для кинокамеры, и что операторское искусство — это не только умение использовать оптику и найти выразительный ракурс, а еще и умение организовать съемку, отстоять свои замыслы, что ребристая поверхность пустыни во всех кадрах фильма видна потому, что каждый раз для съемки выбирался такой момент, когда солнечный луч падал на барханы под углом, выявляя рельеф местности и фактуру песчаных волн. Солнце в качестве осветительного прибора, который можно «перевешивать» с места на место и направлять в необходимую сторону, — это, казалось бы, так просто и вместе с тем так удивительно.

Первое время помимо удивления, что перед нами тот самый Борис Волчек, он вызывал у меня ощущение робости. Ведь он так много знал и умел в своей профессии, а я вот, посягнувший на нее, делаю вид, что тоже смогу стать оператором. Как он отнесется к моим намерениям? И почему-то казалось, что в душе он не одобряет. Хотя по его лицу это никак не было заметно. Он был не просто сдержан, он иногда бывал непроницаем. И тем дороже ценились нами его добрые слова.

Только со временем я почувствовал, что похвала мастера — как спасительная веха на пути вгиковских семестров. Это нелегкий путь, если идти по нему с полной нагрузкой. И когда вдруг возникает неуверенность в себе — вот тут-то необходима благожелательная и властная рука, которая тебя поддержит. Борис Израилевич считал, что если он постоянно будет подстраховывать тебя, держать на поверхности, то ты ничему не научишься. Плыть нужно самому. И по глубокой воде. А рука помощи нужна тогда, когда начинаешь тонуть. И если в этот момент он не даст тебе захлебнуться, вот тут-то поймешь, как дороги его внимание и совет, которые не забудешь всю оставшуюся жизнь...

Хорошее это было время. Все хотелось делать по-настоящему, и жизнь, несмотря на все трудности, давала нам такую возможность. Так жалко, что никто из нас не догадался сделать в качестве курсовой работы документальный киноочерк «ВГИК. 1945». Много величественных, суровых и вместе с тем смешных, трогательных кадров могла бы запечатлеть эта кинолента, которая хранилась бы во вгиковской фильмотеке.

И тогда сегодня любой первокурсник мог бы увидеть, как в фотопавильоне, словно бог и царь, сидит Александр Андреевич Левицкий, наш мастер по курсу фотокомпозиции, про которого в Кинословаре можно прочитать: «Основоположник отечественной школы операторского искусства».

Для теперешних вгиковцев Александр Андреевич — строки в учебнике, классик чуть ли не времен Леонардо да Винчи. Но каким он был в реальности? Как говорил? Как смотрел? Как учил? В справочнике об этом не прочитаешь. А для многих из нас он остается живым человеком и при этом непререкаемого авторитета мастером. И, пожалуй, больше всего нас изумляло то, что он был учителем нашего учителя — заведующего кафедрой операторского мастерства ВГИКа профессора Анатолия Дмитриевича Головни. Того самого Головни, который тоже упомянут во всех энциклопедиях и который тоже, наряду с Э.Тиссэ и А.Москвиным, является основателем школы советского операторского искусства. И так как сам Головня называл Левицкого своим учителем, Александр Андреевич казался нам глубоким старцем, хотя в ту пору было ему чуть больше шестидесяти.

Левицкий учил нас строить кадр, выявлять светом фигуры, пространство, подчеркивать фактуру вещей. Наши случайные, приобретенные еще довгиковским опытом знания законов композиции, вкус, умение мыслить — все это совершенствовалось, увязывалось воедино, становилось не суммой отрывочных сведений, а системой. Фактически в фотопавильоне, где властвовал Левицкий, начиналось формирование кинооператоров.

Фотокомпозиция была «специальностью» — предметом, решающим судьбу студента. Бедняга, получивший по композиции «тройку», после экзаменов представал перед Анатолием Дмитриевичем.

— Деточка, — задумчиво говорил ему Головня. — Вы хорошо знаете литера-

туру, вы любите музыку. Это очень похвально. Вы культурный человек, и поэтому мы зачислили вас в институт. Но мы, как выяснилось, ошиблись. У вас по основной дисциплине — «три». А мне не хочется, чтобы в кинематограф приходили равнодушные люди с посредственными успехами по профессиональному предмету...

И «деточка» исчезал из ВГИКа. Правильно ли это было? Не жестоко ли? Наверное, правильно. И по отношению к «деточке», и по отношению к кинематографу.

Фотоэтюд С.Медынского «Мать партизана». Л.Пансев — статист, А.Терешкова — преподаватель режиссуры. 1947

— Александр Андреевич! — объявляю я, горя радостью открытия. — Вчера я ехал в электричке и видел, как из окон слева бил свет и из окон справа бил свет. Это создавало такое интересное освещение на лицах пассажиров...

— Двусторонний свет — абсурд! — сурово обрывает меня Левицкий. — Издевательство над формой. Это не искусство, а антиискусство!

Полемика глохнет в самом начале, я быстро ретируюсь и потом веду спор уже без собеседника.

— Па-азвольте! — говорю я. — А как Тиссэ снял «Александра Невского»? Там на портретах двусторонний свет, и ведь ничего!..

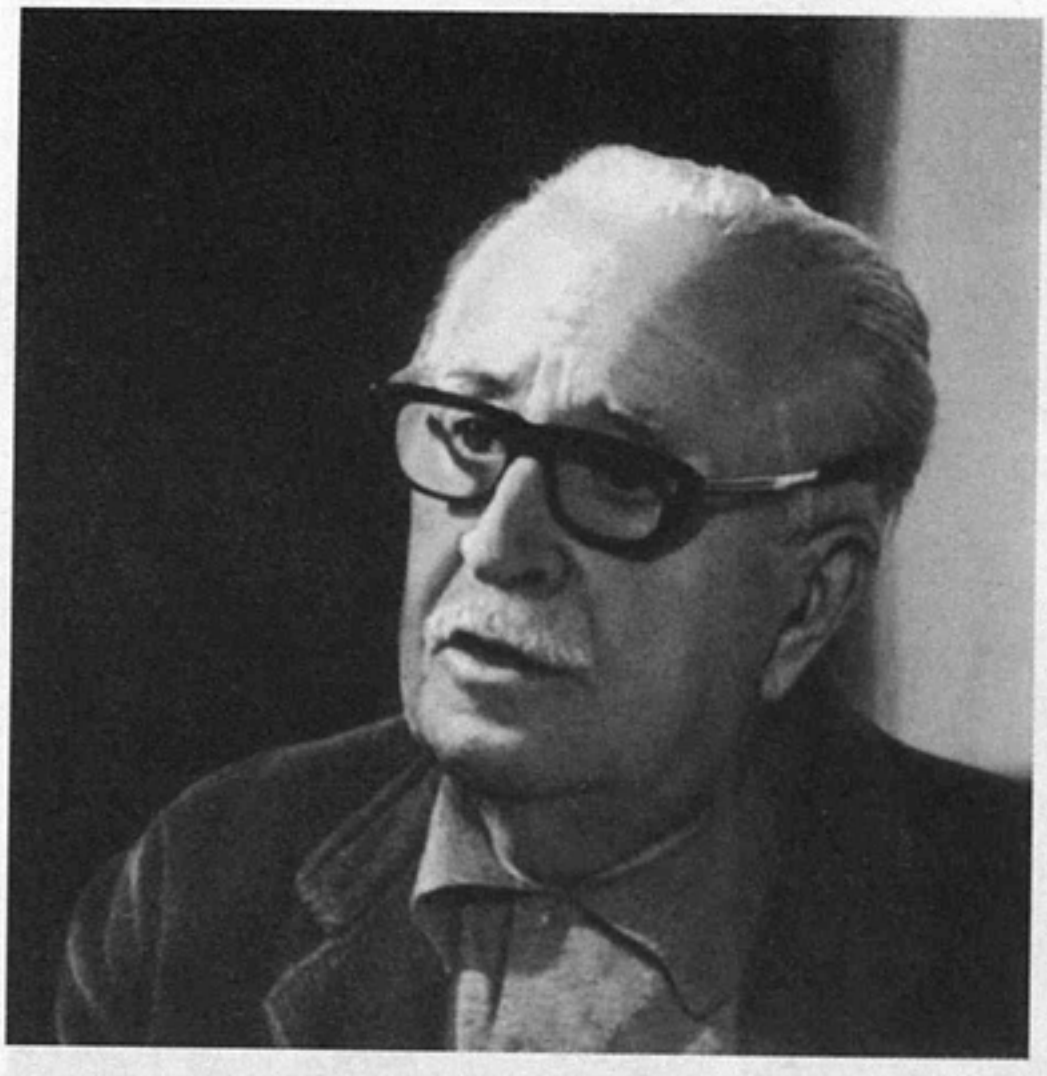
— Из-ви-ни-те! — говорю я же. — А почему Эдуарду Казимировичу можно в павильоне и на натуре делать двусторонний эффект, а мне нельзя?!

Почему я тогда не возразил Левицкому? Да и вообще, не припомню, чтобы у кого-нибудь из нас возникал спор с руководителем при полярно противоположных точках зрения. Давил авторитет корифеев? Бесспорно, но возможно, что и сказывалась армейская инерция — ведь ни у кого из нас перед глазами не могла развернуться такая сцена, когда майор приказывает взять деревню, а лейтенант задумчиво говорит: «Вы знаете, я считаю, что это не очень-то целесообразно...»

Но в то же время мы были уже не в армии. Уставы, которые и в войну регламентировали наше поведение, а не мышление, уже не являлись непререкаемыми. И мы вовсе не безоговорочно принимали позицию мастера, если она нас в чем-то не устраивала. Мы все подвергали анализу, а многое и сомнению. Иногда, выслушав мастера, мы все-таки делали по-своему, и это проходило. Важен был результат. И мне кажется, наша внутренняя зрелость, серьезность отношения к учебе была в этом отсутствии мелочных обид и мелких претензий. Мы не

опускались до суетливого выяснения отношений и не втягивали в него наших мастеров.

Вспоминая разговор с Левицким, я рад, что не возразил ему. И ясно, что запальчивая фраза Александра Андреевича, конечно же, в большей степени была адресована не мне, а Эдуарду Казимировичу Тиссэ. Наверное, всю жизнь немного ныла старая рана А.Левицкого, который начал было съемки «Броненосца «Потемкин» с молодым режиссером Эйзенштейном, а потом прервал их по своему желанию, и вся увлекательная работа, а с нею и мировая слава достались Тиссэ. И поэтому «двусторонний свет» для Левицкого был не просто свет двух приборов, направленных навстречу друг другу. Это было упоминание об утерянных возможностях, о легкомысленном отказе от, может быть, главного фильма всей жизни!



Л.Кулешов — ректор ВГИКа. 1946

Александр Андреевич был человеком сложным. Он являлся к нам требовательным и колючим, то мягким и благодушным, но никогда мы не видели его отсутствующим. А иногда — я теперь это ясно вижу — ему нравилось казаться демонически мрачным и загадочным. В такие минуты он мог молча перебрать пачку пробных фотоотпечатков, которые были принесены ему для консультации, и, отложив из сотни только два или три снимка, сказать, нахмурясь: «Вот эти...» И всё. И никаких комментариев. Он знал, что над отвергнутыми вариантами немедленно склонится студенческий консилиум, и мы долго будем обсуждать: а что же не понравилось Левицкому? Лукавый мудрец надеялся на здравый смысл коллектива и не ошибался. Мы навалились на бедного автора забракованных фотографий, разъясняли ему ошибки и просчеты. Сначала ты был критиком, в следующий раз критиковали тебя, и дело шло. К экзаменам все работы доводились до кондиции.

В съемочных павильонах послевоенного ВГИКа было очень тесно, мы стояли в плотной очереди. И вот в этой нелегкой для нас и для педагогов ситуации один студент (нынче лауреат и заслуженный деятель!) потеснил другого: «Пока ты будешь проявлять и фиксировать свои негативы, я в темпе сниму портретик!» Хозяин кабины ушел в лабораторию проявлять снятую пластинку, а инициативный соперник посадил другого натурщика, передвинул все осветительные приборы, изменил фон и вообще развил бурную деятельность. Левицкий заглянул в кабинку раз, другой... Но нарушитель конвенции, увлеченный процессом съемки, напрочь потерял бдительность. Он азартно ставил свет да еще покрикивал на хозяина павильона, требуя, чтобы тот чуть повернул прожектор, набросил или, наоборот, снял сеточку, смягчающую интенсивность луча, а ошарашенный этим натиском законный владелец съемочной смены покорно ждал конца агрессии. Наконец нарушитель отснял, проявил, отфиксировал, промыл фотопластинку и бодро подступил к Левицкому со своим шедевром: «Вот, Александр Андреевич, взгляните!..»

Левицкий взял мокрое стекло, долго и внимательно рассматривал негатив на просвет и вдруг нацарапал ногтем по мокрой разбухшей эмульсии: «Неуд».

У автора мгновенно вспотел нос и округлились глаза.

— Не надо мешать своим товарищам, — мягко сказал Левицкий, отдавая искалеченную пластинку. — Подойдет ваша очередь, сажайте своего актера, ставьте приборы, как вам заблагорассудится, и снимайте. Ясно?

— Ясно, — несчастным голосом сказал нарушитель. — Спасибо.

— Пожалуйста, — любезно ответил Левицкий.

Об этом неожиданном ударе, нанесенном Александром Андреевичем по одному из «наших», мгновенно стало известно всему факультету. Больше никто и никогда не пытался нарушить очередность и порядок.

А однажды карающая десница Левицкого чуть-чуть не обрушилась всей своей тяжестью на меня. Собственно говоря, я-то был не виноват, а виноват товарищ Сталин, но я не стал оправдываться, ссылаясь на истинную причину. Я пропустил целую смену в павильоне вовсе не по халатности, а потому что у моего школьного друга неожиданно попал в больницу отец. Мать моего друга — инвалид. Она не выходила из дому, и по ее просьбе я целый день мотался по городу, то в больницу, то из больницы, то по магазинам, то по булочным. Мой друг сам не мог этого сделать, так как в это время сидел где-то в тюрьме за то, что в 1942 году раненым попал в плен к немцам.

Насколько мне помнится, Совинформбюро сообщало, что в окружение тогда попали 75 тысяч человек. Среди них был и мой друг. Но не мог же я сослаться на то, что Верховный главнокомандующий летом 1942 года не отвел вовремя войска, оборонявшие Киев, и проиграл Киевское сражение, и именно поэтому я не успел закончить павильонные съемки. Сказал бы я так — оказался где-нибудь рядом с Олегом. Время-то было суровое.

— Ты что же, сволочь, не застрелился? — спрашивал его следователь. — Ведь ты же был офицер Советской Армии!

Олег сначала получил шесть лет лагерей, но потом, когда этот срок кончился, бдительные мастера сыска выяснили, что еще до войны мать с отцом учили сына английскому, а на беду Олега его в 1945 году освободили американцы, которые поначалу были нашими союзниками, а потом развязали «холодную войну».

— Оказывается ты, сволочь, еще и американцам продался. Сознавайся в своей шпионской деятельности! — орал на него другой следователь.

В чем сознаться, мой друг не знал и получил к первому сроку «добавку» в двадцать пять лет. Отсидеть, правда, не успел. После XX съезда выпустили и в Москве прописали...

— Александр Андреевич, — спросил я через несколько дней. — А нельзя ли получить павильон еще на одну смену?

— Актеров нет, — категорически отрубил Левицкий.

— Но я, Александр Андреевич, смогу...

— Гримеров нет!

Я понял, что погиб, что на экзаменах за незаконченную работу мне «светит» по фотокомпозиции посредственная оценка.

— Серега! — покачал головой Федя Добронравов. — Серега, надо что-то делать! Погоришь. С таким трудом попал, а теперь как пить дать выгонят...

С Федей мы дружили еще до войны. От него я узнал о ВГИКе. Мы жили в одном дворе, учились на одном курсе, и он часто руководил мной. К тому же в армии он был старшим лейтенантом, а я всего лишь рядовым.

Дружили мы по-настоящему. Секретов друг от друга не было. На всем белом свете только три человека — его мама, он да я — знали, что его отец не просто умер, как было написано в Федькином личном деле, а увели его — бывшего эсера — в темную ночь 1937 года и — «без права переписки».

Напиши Федя, что он из семьи репрессированного, может быть, и приняли бы во ВГИК, но на «Мосфильм» мог не попасть, не снял бы «Неуловимых мстителей», не получил бы Государственную премию за «Горячий снег»... По-другому могла сложиться судьба, если бы в соответствующих кабинетах знали правду... Теперешним ребятам этого не понять...

— Серега, — сказал он мне после отказа Левицкого. — Нужно что-то делать!

И мы договорились, что на воскресенье нам дадут ключи от кинопавильона. Я упросил Анну Сергеевну Терешкович, милую, добрую ассистентку нашей

кафедры, сыграть в моем фотоэтюде мать юного партизана. Другую роль взялся сыграть осветитель, которому вызвался помочь в его технических обязанностях Федя. Сторож впустил нас и закрыл глаза на вопиющее нарушение вгиковского распорядка.

С утра в павильоне тихого безлюдного ВГИКа мы поставили декорацию, размотали кабели, подключили электроприборы и начали съемку. Нам никто не мешал, нас ничто не отвлекало. Во всем здании только дремлющий у входа страж и мы.

И уже к вечеру, когда Федя сидел на лесах декорации и двигал приборы, а я покрикивал: «Левее — правее. Выше — ниже. Шире — уже», Федор вдруг замер, и весь его вид говорил о том, что случилось нечто сверхъестественное. По его реакции я понял, что источник страха у меня за спиной. Я опасливо обернулся и тоже остолбенел. В кинопавильоне, который мы взяли, как налетчики, как нарушители всех норм — и техники безопасности, и вгиковского порядка, — стоял, опираясь на свою знаменитую палку, сам Левицкий!.. От душевного потрясения мы с Федором даже не сказали «здрасьте». Последовало что-то вроде знаменитой мхатовской паузы.

— Свет ставите? — спросил Левицкий.

— Да, Александр Андреевич, — еле выдавил я.

— Для фотокомпозиции, — не вопросительно, а утвердительно сказал Левицкий.

— Да, — подтвердил я.

— Ну, желаю успеха, — кивнул Левицкий и добавил: — У вас вон тот контровой прибор очень яркий.

И протянул мне руку: «До свидания». Потрясенный, я обменялся с ним рукопожатием...

И профессор Левицкий исчез, будто его и не было в конце воскресного дня в пустом ВГИКе. Я склонен был думать, что мне все это померещилось от усталости долгого съемочного дня, от голода, от духоты и жары павильона. Но все подтвердили: «Да, было».

— Серега, — сказал Федор, и голос его звучал необычно. — Он же тебе руку выделил!

— Да, — растерянно кивнул я.

— Ну все, — радостно подытожил мой друг. — Ты теперь в полном порядке!

Почему Александр Андреевич оказался у нас в павильоне, зачем? Я не пытался разгадывать эту загадку. Важно то, что он зашел к нам, понаблюдал за нами из темноты и простил меня. Конечно, он понимал, чем будет для меня его рукопожатие. А у меня на всю жизнь остались чувство благодарности Левицкому и горячее желание снимать так, чтобы он потом не подумал: «И чего это я пожал ему руку?»

Уроки Левицкого, Волчека, Головни. Лекции Эйзенштейна, Довженко. Как мы могли не снять их на пленку, не оставить для себя и других поколений вгиковцев?! Конечно, к мыслям наших мастеров мы и сегодня можем обратиться, раскрыв их книги, изучая их теоретические труды. Но несостоявшаяся серия вгиковских кинозарисовок 1945 года дала бы возможность увидеть корифеев мирового кино, когда они были в расцвете сил, услышать их рассказы, их беседы со студентами, побывать у них дома, увидеть их любимые вещи, книги.

«...Мы подъезжаем к госпиталю, а генерал мне говорит: «Вот, товарищ Довженко, вы как деятель кино, писатель должны видеть и эту сторону войны. Человеческий героизм и человеческие страдания...»

Александр Петрович рассказывает это студентам-режиссерам. Он, конечно, видит и нас — нескольких примкнувших операторов, но не спрашивает придирчиво: «Зачем пришли?» Раз пришли — сидите, слушайте. А говорит он интересно и удивительно образно. Впечатление такое, что сначала он видит всю картину, людей, в ней участвующих, а уж потом рисует все словами.

«...Госпиталь в школе. Парточки вынесены во двор и свалены в кучу. Их, наверное, сожгут, когда наступят холода и надо будет отогревать раненых бойцов, а сейчас они стоят на траве, заросли бурьяном. Сиденья в чернилах, на

крышке парты надпись: «Ваня плюс Маша». Перочинным ножичком вырезал какой-то озорник... Кругом сидят и лежат раненые, бегают санитары. На нас никто не обращает внимания. Генерал останавливает молоденькую медсестричку и говорит ей: «Вот тут приехали к вам писатель, деятель культуры, и я, генерал... Кто у вас в госпитале старший? Здесь воинская часть, и нас обязаны встретить и доложить, как положено...» Сестричка убежала, и вдруг к нам навстречу идет хирург. Руки у него — вот так... — говоря это, Александр Петрович поднимает ладони, разводит их в стороны и замолкает. После небольшой паузы он

Преподаватели ВГИКа операторы А.Гальперин, А.Головня, Б.Волчек

продолжает: — На хирурге так и остались резиновые перчатки, а на них кровь. Военврач смотрит на нас гневно, а потом говорит резко и зло: «Я, товарищ генерал, третьи сутки не выхожу из операционной и оказываю помощь тем, кому еще можно помочь, и я не могу встречать и провожать начальство, как того требует устав!» А генерал говорит: «Правильно. Я просто хотел, чтобы писатель Довженко увидел вас и услышал ваш голос. А теперь идите и работайте. Делайте свое благородное дело, воюйте с фашистами! Возвращайте в строй наших славных бойцов!»

Александр Петрович рассказывает о простом дне прифронтового госпиталя. Многие студенты знают все это по собственному опыту, но сейчас режиссер и писатель разворачивает перед нами картину символическую, и мы видим госпиталь его глазами. Слова звучат приподнято, патетически и в то же время они не оторваны от обыденного факта. Александр Петрович не искажает действительность, он умеет проникнуть в ее суть и образно прокомментировать.

«...А в коридоре на соломе, прикрытой простыней, ничком лежит прооперированный солдат. Он стонет, скрипит зубами и говорит всякие слова, которые я не могу повторить, потому что сейчас в нашей аудитории сидят и слушают меня наши юные студентки. И мимо раненого бойца пробегают такие же юные девочки в окровавленных халатах. Они будто не слышат его отвратительных речей, а он не думает о том, что вокруг него есть женщины, которые облегчают солдатские страдания, и им противно слушать его грязную матерщину. Он занят только самим собой, своей раной, своей болью и не думает ни о ком... Генерал стал над ним и говорит: «Слушай меня, воин. Ты же бился с врагом за нашу землю. Ты делал самое святое и великое дело — оборонял Родину от захватчиков! А сейчас ты не владеешь собой... Ты кричишь и плачешь, как неразумное, обиженное дитя... Вот тут рядом со мной знаменитый кинорежиссер и писатель товарищ Довженко. Он будет рассказывать языком киноискусства о наших доблестных бойцах и командирах. Что он скажет о тебе, глядя на твои

слезы? Какой же ты герой, если не можешь пересилить свои страдания?.. — Тут Довженко опять делает паузу, смотрит на нас взглядом, в котором искреннее волнение, сочувствие солдату и неожиданная лукавая усмешка. — ...А боец повернул на нас мокрое от слез, сморщенное от боли лицо, сверкнул ненавидящим взглядом и сказал: «А ваш писатель, товарищ генерал, может, еще погромче заплакал бы, если бы ему такой же осколок влепили в задницу!»

В том же послевоенном ВГИКе я услышал историю, которую сначала принял за чью-то выдумку. Говорили, будто Александр Петрович одному из своих студентов достал путевку в южный санаторий, купил билет на поезд и сказал: «Поезжайте на Кавказ, подлечитесь и возвращайтесь учиться».

И вот много лет спустя я спрашиваю сценариста Браславского, с которым работал на ЦСДФ:

— Леня, это ведь про тебя рассказывали, что Довженко тебя лечил?

— Да-а, — говорит Леня, и глаза его теплеют. — Я учился у Александра Петровича. Удивительный был человек...

Браславский — бывший десантник, был ранен во время войны. Один из его фильмов так и назывался — «Пятеро с неба».

— Рана болела днем и ночью. Ходил я по ВГИКу с палочкой, — вспоминает Леня. — Чувствовал себя брошенным, никому не нужным. И вот однажды Довженко смотрит на меня и говорит: «Вы почему не здороваетесь с Солнцевой?» «А я, Александр Петрович, с ней не знаком». — «Она, между прочим, моя жена». — «Понял, Александр Петрович, извините, буду здороваться». — «А еще, Леня, дело в том, что ваша нога мешает вам думать. Я это заметил...» — Леня замолкает и улыбается.

— Ну и что? — спрашиваю я.

— Через несколько дней он протянул мне путевку на мое имя, билет на поезд. Я обалдел и сказал, что денег у меня нет, чтобы отдать ему долг. Он сдвинул брови и сердито ответил: «Это не ваша забота, и не смейте никогда говорить мне об этом. Берите, подлечитесь и возвращайтесь».

Хорошо было бы, если бы Леня сам рассказал об этом с экрана...

Так жалко, что нет съемок Головни 1945 года! Нет кадров с Марком Павловичем Магидсоном, который иногда брал свою группу и вел ребят на ВДНХ посидеть в тени деревьев, попить пива, поговорить об искусстве. Нет кинокадров с Тиссэ, Волчеком, Косматовым...

И своих товарищей, будущих мастеров кино, мы тоже не снимали для фильмотеки. А как интересно было бы сейчас посмотреть на совсем юного Тихонова, который еще не Штирлиц, не Герой Социалистического Труда и идет сниматься в павильон к кому-то из первокурсников.

Очень многие из нас, вгиковцев, делали фильмы о Великой Отечественной войне. Сценаристы писали, режиссеры ставили, операторы снимали. Это было возвращением во фронтовую юность. Но студенческие наши работы были не осмыслением темы, а инерцией, оставшейся после пережитого. При этом о своих собственных впечатлениях мы друг с другом не говорили. Все наши беседы и споры касались кино и творчества. В двадцать с небольшим лет никто не пускается в воспоминания, не пишет мемуары. И о многих удивительных судьбах своих сокурсников мы узнавали потом, когда вдруг снова оказывались рядом.

С Дамиром Вятич-Бережных мы учились на параллельных курсах. Я будущий оператор, он будущий режиссер. Я документалист, он мосфильмовец. Снимать вместе нам не приходилось. Где и когда мы могли поговорить по душам? Встретились много лет спустя в Бомбее. Дамир был в группе, снимавшей игровой фильм об Афанасии Никитине «Хождение за три моря», а я — в группе Романа Кармена, снимавшей документальный фильм «Утро Индии». Сидели мы на пляже под пальмами, на берегу теплого океана, и я увидел проступающие сквозь загар три шрама.

— Дамир, это все за один раз?

— Нет, это три «дубля»... А вот этот шрам... Знаешь, кто меня оперировал? Ты не поверишь. Сам Бурденко.

С.Медынский (справа) со студентом Георгием Земцовым в день защиты диплома 28 апреля 1950 года

Я и впрямь не поверил. Во-первых, Бурденко нейрохирург, а шрам — по животу, сверху донизу. Во-вторых, Бурденко генерал-полковник, главный хирург Красной Армии. Чего это он будет оперировать в медсанбате на передовой? Не могли же Дамира с таким ранением везти в столицу — не довезли бы.

— Дамир, ты что? На войне маршалом был?

— Нет, — смеется Дамир. — Лейтенант противотанковой артиллерии.

— Тогда что? У тебя папа маршал? Или Бурденко тебе родня?

— Нет.

Тут уж я не поверил вовсе. Бурденко — участник русско-японской, первой мировой, советско-финляндской, Великой Отечественной войн. Герой Социалистического Труда, президент Академии медицинских наук. А Дамир — лейтенант, каких десятки тысяч.

Но, оказывается, повезло Дамиру! Когда его, раненого, принесли в медсанбат, Бурденко прилетел на передовую оперировать двух больших командиров. И на счастье Дамира, тех раненых пока еще не доставили. И видит генерал-полковник Бурденко, что лежит в сторонке прикрытый окровавленной шинелькой молоденький парнишка. В лице ни кровинки. «А этот почему тут?» Главврач медсанбата только рукой махнул — безнадежен. «А пытались что-нибудь сделать?» — «Ни к чему».

Рассказали потом Дамиру, что сорвал с военврача погоны главный армейский хирург. «Если ты так относишься к тем, кого принесли с передовой, сам пойдешь воевать простым санинструктором!» А мальчишку приказал немедленно на операционный стол, и сам встал у стола.

— Дамир, это же чудо!

— Чудо, — соглашается Дамир. — Если бы не Николай Нилыч, то пал бы я смертью храбрых. А он не только прооперировал, но еще и отослал в тыл на своем самолете и приказал, как мне передавали, доложить ему о выполнении...

— Ты его потом видел?

— Специально пришел к нему после войны.

— И что?

— Он меня вспомнил. Так хорошо мы с ним поговорили. Мечтал я сделать о нем документальный фильм, да вот не успел...

Как-то лет через тридцать после защиты диплома Галина Станиславовна Матвеева, которая за это время стала из лаборантки начальником лаборатории ВГИКа, сказала мне: «Знаешь, а у нас все девчонки были влюблены в Женьку Федяева».

Женька пришел с фронта, а на глазу повязка — сурово отметила его война. И наши девочки оценили — человек из огня, герой! А тут еще во ВГИКе без конца крутили английский фильм Александра Корды «Леди Гамильтон». И адмирал Нельсон появлялся на экране с такой же повязкой. Прошедшая война властно вносила коррективы во все наши мысли, ощущения и оценки. Многое, если не все, из кинорассказов о человеческих страстях мы воспринимали абсолютно всерьез. Для нас взрывы, гремевшие вокруг кораблей Нельсона, были не пиротехникой, убитые моряки — не манекенами, а повязка, закрывавшая глаз адмирала, — не реквизитом. И любовь в том фильме, пусть и наивном, казалась такой всеобъемлющей и настоящей, что захватывала весь зал! Я уверен — никакая аудитория не будет смотреть фильм «Леди Гамильтон» так жадно и доверчиво, как вгиковцы тех лет — в сущности, совсем мальчишки, пришедшие с фронта, и девчонки, детство которых окончилось вместе с войной.

И ходил наш юный Нельсон — Женька Федяев, не замечая общего обожания, занятый проблемами фотокомпозиции.

Попадались во вгиковских коридорах и самые натуральные «фрицы». Мундиры на них были не бутафорские, еще недавно они шились в Германии, отправлялись в Россию для солдат, воевавших на Восточном фронте. И фуражечки, и знаки отличия — все добротное, подлинное. Только год прошел с той поры, как мы орали людям в такой форме «хенде хох» и «Гитлер капут», они стреляли в нас, а мы — в них, а сейчас мирно беседуем с «фашистами», вместе пьем жиденький чай во вгиковском буфете, курим на лестничных клетках, гово-

рим об искусстве. И надо сказать, что учились все с безумным увлечением. Приглядывались друг к другу. Не помню, чтобы с завистью. Убежден, что без недоброжелательства. Хотя, быть может, чуть ревниво к чужим успехам. Но ревность эта не была желанием притормозить ближнего своего, она лишь подстегивала: и я должен, и я смогу!

Возможно, поэтому среди наших оказалось столько будущих народных и заслуженных, столько лауреатов и любимцев зрителей! Помню, как сейчас: в небольшом вгиковском буфете сидят пьют чай, то есть тепленькую бурду, Нонна Мордюкова, Марлен Хуциев, Таня Лиознова, Станислав Ростоцкий, его друг Слава Шумский. За другим столом — Саша Алов и Володя Наумов, и разговор у них идет самый серьезный.

— Ты думал о том, почему Кулешов так лаконично и выразительно снял фильм «По закону»? — горячится Володя.

— Потому что он гениальный режиссер, — резонно решает Саша.

— Не только поэтому. Еще и потому, что не давали достаточно денег на постановку. И Кулешов снял всю джеклондоновскую историю внутри одного интерьера! Понимаешь, это был самый первый опыт такого характера в истории кино! Ограничение и самоограничение для художника...

С классиками нам повезло, как, я думаю, мало кому. Мы, например, с Федей Добронравовым на третьем курсе проходили практику в киногруппе, работающей на ЦСДФ над лентой «Владимир Ильич Ленин». По тем временам задача первоочередной важности. Недаром на документальную студию специально пригласили с «Мосфильма» Михаила Ильича Ромма и нашего мастера Бориса Израилевича Волчека, совсем недавно снявших фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Им и карты в руки. Правда, Ромму был придан режиссер ЦСДФ В.Беляев. Зачем Ромму сорежиссер, до сих пор не пойму.

В Центральном музее Ленина Борис Израилевич снимал ленинские скульптуры. Не знаю, чувствовал ли благоговейный трепет наш мастер, а мы с Федей внимательно смотрели, как на белое лицо, на мраморную или гранитную фигуру ложились световые лучи — рисующие, заполняющие, моделирующие, контровые. Мы заботливо окружали каждую скульптуру толпой зрителей, а Борис Израилевич снимал крупные планы смотрящих, ювелирно высвечивал их при помощи тех же рисующих, заполняющих и контровых лучей...

Во ВГИКе Борис Израилевич Волчек так приучил нас к своей сдержанности, серьезности, что одно время мне казалось — он просто не умеет шутить, считает это занятие пустой тратой времени и энергии. Но вот одна из съемок в читальном зале Библиотеки имени Ленина. Мы ждем вечера — нужна серия планов при включенных настольных лампах. За окнами наступают сумерки. Кадр уже давно выстроен, и Волчек дает команду включить приборы. Он склоняется к визиру громоздкого мосфильмовского «Митчелла», и я вдруг вижу, что симпатичный студент, сидевший на втором плане, забирает свою стопку книг, встает и уходит, а на его месте появляется какой-то растрепанный, неприятный субъект. «Вот те на! — думаю я. — Как не вовремя». Вопросительно смотрю на Бориса Израилевича — не попросит ли догнать студента и вернуть его на прежнее место.

— Давайте-ка снимем этот кадр с передним планом, — неожиданно решает Волчек. — Создадим глубину.

Он отрывается от визира, берет стул, стоящий рядом, разворачивает его спинкой к камере и ставит перед объективом.

— Посмотрите-ка, Сережа. Так ведь гораздо лучше?

Я смотрю в визир — косматого разгильдяя не видно. Смотрю поверх камеры — он сидит на месте. Борис Израилевич, не глядя в кадр, спрятал от зрителей «ненужного» посетителя, точно прикрыв его уголком стула.

— Если нравится, нажимайте кнопку, — спокойно говорит Борис Израилевич и, когда я пускаю мотор «Митчелла», вдруг улыбается и подмигивает мне.

После этой съемки я легко поверил в те истории, которые мы передавали друг другу, рассказывая о нашем мастере были, а иногда, наверное, и небылицы.

В каждой группе был свой мастер, но рассказы о наших наставниках у нас были общие. Все-таки мы чувствовали себя прежде всего вгиковцами, а уж потом студентами той или иной мастерской.

...У Марка Павловича Магидсона что-то не заладилось в огромной декорации. Он снова и снова корректировал световую схему, заменял приборы, еще и еще раз просил ассистента проверить показания экспонометра. Такое бывает.

В разгар магидсоновских метаний в павильон вошел Борис Израилевич и, стоя в стороне, молча наблюдал за происходящим. Почувствовав, что Магидсон его заметил, Волчек сделал недоуменную гримасу и пожал плечами, всем своим обликом показывая, что его что-то поразило до глубины души, но в то же время притворяясь, будто и не догадывается, что Магидсон его видит. Сохраняя удивленный вид, Волчек медленно повернулся и вышел из павильона. Надо было знать Марка Павловича! Его реакция на немое недоумение коллеги была такой бурной, что остаток смены вся декорация ходила ходуном! Все было передвинуто, переставлено, переделано и переосмыслено. В итоге план был снят. Правда, только на другой день. И когда сияющий Магидсон подошел к Волчеку и сказал: «Боря, ты тогда был совершенно прав!» — Борис Израилевич с самым невинным выражением лица спросил:

— Когда? Где? Не помню.

— Ну, когда ты вчера зашел ко мне в павильон.

— Ах, это, — сказал наш мастер. — Я просто искал пиротехника. Мне сказали, что он у тебя на съемке. Я зашел, а его там не оказалось.

Нам нравилась эта история. Мы ценили юмор.

...Все готово, а Волчек кричит: «Стоп!» Все дергаются: «Что? Почему?» Ведь все уже было отрепетировано. Срывается съемка дубля. А Волчек идет в глубь декорации, и все видят — в одном из «Бебиков» погасла лампа. В декорации работали около сотни приборов, а Борис Израилевич сразу заметил, что один из них погас. Заменили лампу, начали снимать.

Наши руководители были очень разные люди, они не учились педагогике, не имели специальной подготовки, но их знание профессии, широта эрудиции, международный авторитет играли решающую роль.

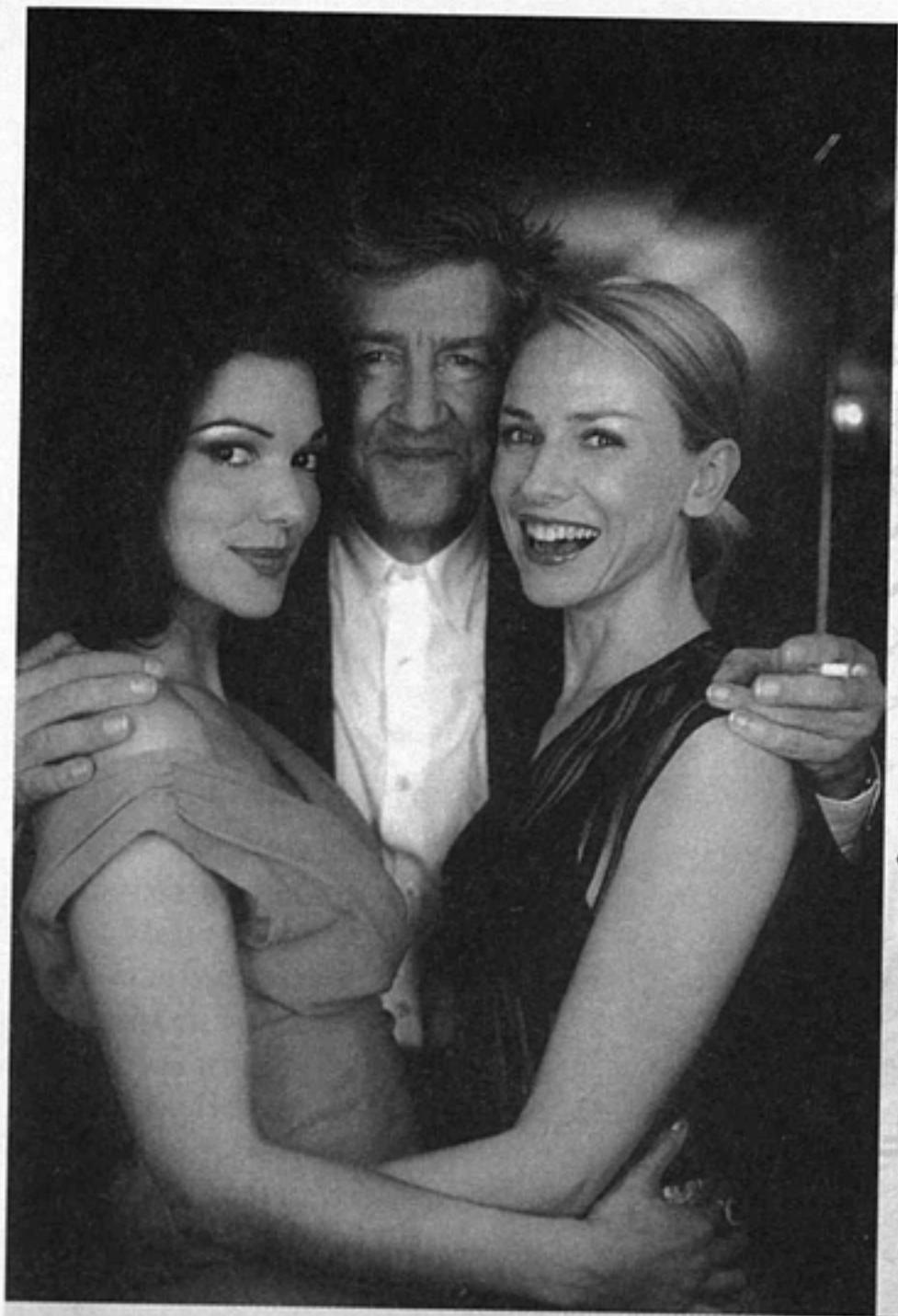
Левицкий, Головня, Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Волчек, Тиссэ, Косматов, Савченко, Герасимов, Гальперин, Магидсон, Ромм... Само их присутствие в институтских коридорах делало ВГИК тех лет по-настоящему значительным. И, насколько помнится, между нами всегда была необходимая дистанция. В большей степени, пожалуй, держали ее мы сами, и она тоже дисциплинировала нас. Хотя, конечно, во многом это объяснялось тем, что все пришли учиться сразу после войны.

— Коль, дай закурить, — мог попросить семнадцатилетний солдат у ефрейтора, годящегося ему в деды.

Все уравнивалось общностью судеб и положения. Но тот же Коля, которому могло быть за полсотни, к девятнадцатилетнему взводному или двадцатилетнему командиру роты никогда не обращался запросто. Тут вступал в силу устав: «Товарищ гвардии лейтенант, разрешите обратиться...» И в этом не было ни подобострастия, ни холуйской угодливости.

Наверное, мы перенесли этот дух и на наши взаимоотношения с преподавателями. Если Левицкий что-то сказал мне, студенту, если меня попросил Волчек, если наложил запрет Головня, если дали задания Косматов или Магидсон — как я могу не выполнить, не прийти вовремя, что-то забыть, на что-то не обратить внимание?

У теперешних студентов все запросто. Конечно, и мы, их преподаватели, не из той когорты корифеев, какие были у нас. Но дело, видимо, не только в этом. Время настолько изменилось, что я с каждым годом все сильнее жалею, что нет такого фильма — «ВГИК. 1945». Так важно было бы сегодняшним молодым послушать и увидеть тех мастеров и тех вгиковцев, какими они были тогда, а теперь остались в памяти совсем немногих...



СМОТРИТЕ НА ЭКРАНЕ
«35 мм»

С 15 МАРТА

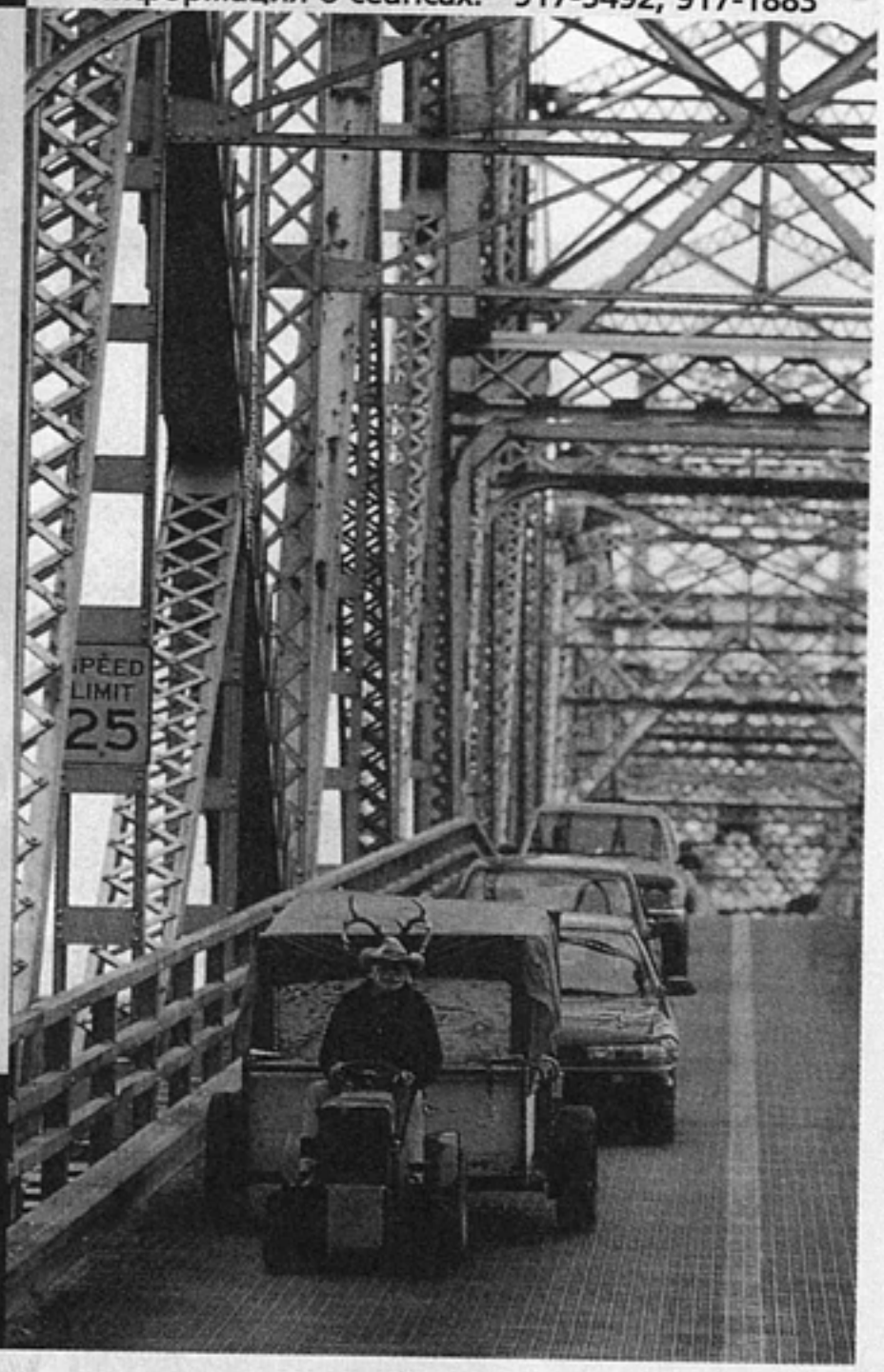
фильмы
Дэвида
Линча

«Малхолланд Драйв»

и

«Простая история»

информация о сеансах: 917-5492, 917-1883

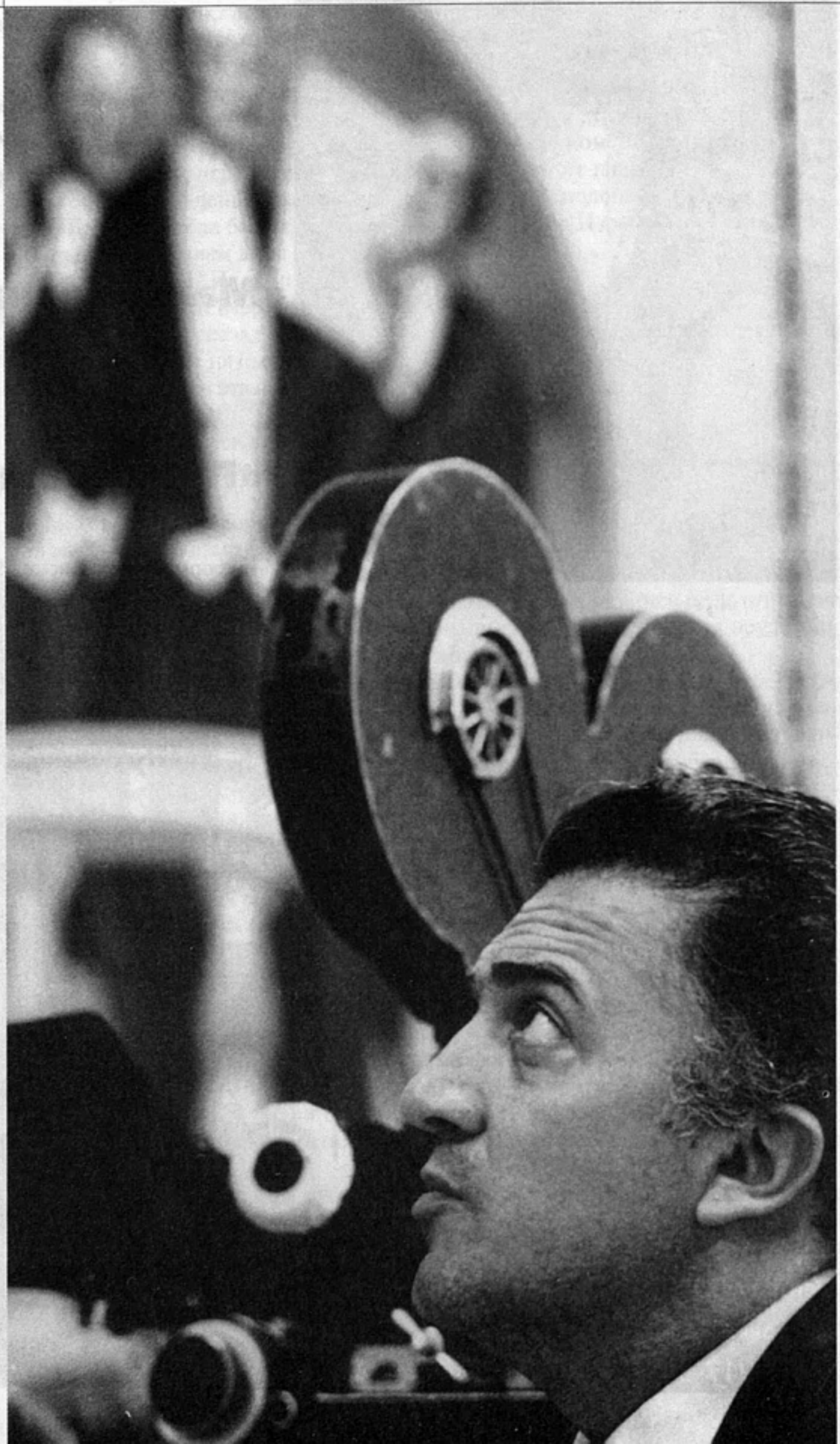


Киноклуб «35 мм»

Центрального Дома Предпринимателя

Покровка, 47/24

Тел.: 917-5492, 917-1883



Федерико Феллини

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР

Мой трюк — режиссура

Юнг как старший брат

После «Сладкой жизни», если б я захотел, мог бы начать делать большие деньги или снимать много фильмов. Но я по-прежнему на компромиссы идти не собирался. Меня не волновало, что продюсеры, если я не шел навстречу их пожеланиям, платили мало лично мне; самое страшное, что я с трудом доставал деньги, чтобы снимать то, что мне хотелось. Продюсеры не хотели «феллиниевский» фильм, им нужно было только, чтобы фильм снял Феллини. Они не говорили мне «нет». Но не говорили и «да». Надежда оставалась. Я был очень терпелив. Я хотел снять *мой* фильм, а не *их*.

Тогда я еще не знал, какой коммерческий успех ожидает «Сладкую жизнь», как не знал и того, что ни один мой фильм не повторит ее успех. По-настоящему я думал только о съемках следующего фильма. Раньше у меня всегда были трудности с поисками продюсера и никогда не было так, чтобы несколько продюсеров соперничали за право финансировать фильм Феллини. А с одним предложением хороший торг не получится. Один покупатель ставит тебя в невыгодное положение. Джульетта никогда не могла понять, почему мне так мало платят.

Журналисты постоянно задавали мне один и тот же вопрос: что я собираюсь снимать после «Сладкой жизни»? Ко мне поступали разные предложения. Непривычное и приятное ощущение: не быть просителем, а видеть, что тебя добиваются. О сладость ухаживания! Как быстро привыкаешь к тому, что ты всем нужен. К хорошему вообще легко привыкаешь.

Я никогда не мог понять американских продюсеров. Наведываясь в Рим, они поселяются в «Гранд-отеле», куда приезжают заключать сделки. Они все время сидят в нижнем белье в роскошном номере и делают международные звонки. Зачем так далеко ехать, чтобы звонить на родину? На столе у них всегда бутылка с минералкой. Когда к ним приходишь, они не выказывают никакого смущения, что принимают тебя почти голые и не предпринимают никаких попыток что-нибудь надеть. Думаю, они хотят, чтобы ты чувствовал себя непринужденно. Пока ты находишься в их номере, они почти все время говорят по телефону с кем-то еще — с коллегами из Штатов или из Японии. Возможно, таким образом они хотят убедить тебя в своей значительности, а может, убедить самих себя? Они что есть силы орут в трубку, ибо не доверяют итальянской телефонной связи, как не доверяют и итальянской воде. Во время беседы стараются говорить на посторонние темы — о чем угодно, только не о том, зачем ты пришел. Затем, уже перед самым твоим уходом, с тобой неожиданно заговаривают о главном. Почему американские дельцы тратят уйму времени на разговоры ни о чем, травят анекдоты, упорно избегая говорить о предмете, из-за которого ты, собственно, с ними и встречаешься, и упоминают о нем в последнюю минуту? Может, они чего-то боятся?

Продолжение. Начало см.: 2002, № 1—2.

Если говоришь им «нет», они думают, что ты торгуешься. Им и в голову не приходит, что ты действительно отказываешься. Затем заманивают тебя на телевидение, чтобы ты продавал свое творчество, как «мыло». В частности, мне предлагали показать на всю Америку, как следует правильно готовить спагетти. Я никогда не готовлю спагетти, даже дома. У меня не хватает терпения дождаться, пока вода закипит. По сути, я сказал «нет». Но на самом деле я просто не могу повторить при женщинах, детях и в печати, что — дословно — ответил на это предложение.

Американская киноакадемия номинировала меня на «Оскар» как лучшего режиссера — за «Сладкую жизнь». Впервые иностранный режиссер удостоился такой чести.

«Сладкая жизнь» предоставила мне еще одну возможность, о которой я мечтал еще со времен первого фильма, когда сотрудничал с Латтуадой. Мне предложили стать совладельцем компании «Федериц». В ее названии даже частично присутствует мое имя. Мне предлагали владеть 25 процентами компании. Тогда я еще не подозревал, что это означает 100 процентов ответственности и 25 процентов прибыли, которой не было. Но даже если б я это понимал, то все равно бы согласился.

Власть. Я думал: теперь она у меня есть. Я думал, что получил возможность финансировать свои картины. И смогу помочь молодым режиссерам воплотить их идеи. Возможно, даже смогу влиять на итальянское кино.

Предложение создать компанию исходило от Риццоли, сделавшего состояние на «Сладкой жизни». Он действительно надеялся, что я сниму «Сладкую жизнь-2» и дам возможность молодым режиссерам снять множество маленьких «Сладких жизней». Он сказал, что я могу делать все, что захочу, но он лукавил. У меня была лишь видимость власти.

С просьбой о финансировании фильма ко мне обратился мой брат Рикардо. Пришлось отказать ему, и хотя он больше никогда не поднимал эту тему, не думаю, что он простил меня.

Хуже того, Джульетта хотела, чтобы я снял фильм о Матери Кабрини, в котором она намеревалась сыграть главную роль. Это была ее мечта. Ей не терпелось поскорее приступить к работе. Какой же у нее был несчастный взгляд, когда я сказал: «нет»! Никогда не забуду!

Офис «Федерица» я представлял себе в виде творческой мастерской или салона, где мы пили бы кофе и обменивались мыслями. Я сам нашел его на Виа делла Кроче. Там было все необходимое, включая соседство с великолепной кондитерской. Я приобрел для офиса старинный стол, на котором мог раскладывать фотографии, подбирая актеров. Дизайнер, работавший со мной над «Сладкой жизнью», оформил кабинеты: мы взяли кое-что из мебели, которая «снималась» в нашем фильме. С точки зрения экономии это была удачная мысль, а главное, наши кушетки были удобные. В обстановке присутствовал стиль «Гранд-отеля», которым я всегда восхищался. Мой собственный кабинет был на отшибе, чтобы я всегда мог уединиться. Для меня это важно.

Все это напоминало средневековый двор с деспотическим монархом. Но я собирался быть щедрым монархом: ведь теперь мне не придется клянчить деньги — я сам буду распределять их между режиссерами.

Они не замедлили явиться, мои друзья режиссеры, каждый со своим проектом. Пришли и те, кто только претендовал на то, чтобы зваться моим другом. Нашлись друзья, о существовании которых я даже не догадывался. *Они* помнили, как мы были близки. Я утопал в море бумаг и перестал подходить к телефону. Ни один из предложенных проектов мне не нравился. Все это мешало моей собственной работе, которая требовала свободы.

«Сладкая жизнь» изменила требования, предъявляемые ко мне продюсерами. Пусть качество будет хуже — главное, чтобы в титрах значилось имя Феллини. Я тоже стал относиться к себе по-другому. Согревающее душу чувство успеха. Я хотел его повторить и знал, что ключ к успеху — постоянный труд.

Тем временем из-за своей продюсерской деятельности я терял друзей. Каждый раз, когда я говорил «нет», у меня становилось на одного друга меньше. Эта закономерность не нарушилась ни разу. Я не очень переживал: это было чем-то вроде проверки. Другое дело — Джульетта. Она была в бешенстве. Это было *дей-*

ствительно ужасно. Но я не мог снимать то, что мне не нравилось. Я чувствовал ответственность за деньги продюсеров и не хотел их потерять. Они выбрали не самого лучшего игрока, чтобы увеличить свои капиталы.

Словом, как пришло — так и ушло. Риццоли был разочарован, потому что я так и не нашел сценарий, в который стоило бы вложить деньги. А когда я принял предложение стать режиссером одной из четырех новелл в фильме «Боккаччо-70», продюсером которого был Карло Понти, Риццоли счел это предательством. Правда, он стал сопродюсером, однако потерял веру в то, что я могу делать что-то кроме собственных фильмов. Думаю, он уже не верил, что я могу быть продюсером даже своих картин. Когда мою компанию закрыли, не скрою, я был разочарован, но в глубине души почувствовал облегчение, хотя никому, даже Джульетте, об этом не говорил.

Теперь я мог сосредоточиться на том, что мне действительно хотелось делать. В голове уже зарождался фильм «8 ½».

Джульетта не могла понять, почему я не выделил деньги на картину о Матери Кабрини, прежде чем потерял компанию «Федериц». Я не хотел снимать фильм на эту тему и знал, что подобный проект никто не сочтет коммерческим, как бы я его ни защищал. Я пытался ее в этом убедить, но мои аргументы казались ей недостаточно вескими. Нам оставалось только прийти к взаимному согласию и договориться больше никогда не говорить на эту тему.

Таким образом, «Сладкая жизнь» подарила мне то, что я считал великолепным шансом, о котором можно только мечтать. Как будто мне разрешили загадать три желания, хотя все они сводились к одному — иметь возможность работать, не тратить время на выклянчивание денег и самому решать, как и что снимать. Помогать другим режиссерам, влиять на итальянское кино и делать это не в ущерб своим творческим планам означало хотеть невозможного.

Все кончилось хуже некуда. Я потерял друзей. Потерял время. За эти месяцы я мог снять целый фильм. «Федериц» осложнил мою семейную жизнь. По вечерам вкуснейшие спагетти Джульетты и разговоры о Матери Кабрини. Это вредило пищеварению.

Если человек стремится быть так называемым «творцом», ему надо уметь проталкивать собственные проекты, но творческая личность и хороший бизнесмен редко совмещаются в одном лице. Бизнесмену нужны деньги не только на еду, они нужны ему в количестве, значительно превосходящем его потребности. Художнику же больше всего нужно одобрение. Опыт с компанией «Федериц» показал, что миссия продюсера — не то, что я хочу: мне нужна только художественная независимость.

Когда Карло Понти предложил мне стать режиссером одной из новелл фильма, в создании которого принимали участие Росселлини, Антониони, Витторио де Сика, Лукино Висконти, Марио Моничелли, это было большим искушением: я мог вернуться к тому, что было делом моей жизни. Поэтому я согласился. Тема фильма — отношение каждого режиссера к давлению цензуры. Я еще не оправился от одной публикации в иезуитской прессе, где меня предлагали упечь в тюрьму за «Сладкую жизнь».

Фильм «Боккаччо-70» вышел на экраны в 1961 году и не имел заметного сходства с «Декамероном». В своем сюжете я исследовал влияние итальянского религиозного воспитания, а также некоторых других факторов на судьбу забитого маленького человека. Доктор Антонио даже самому себе не признается в страсти, которую испытывает к женщине — ее играла Анита Экберг, — скрывая желание под броней фарисейской ярости, якобы вызванной шокирующей эротичностью роскошной дамы. На самом деле она — воплощение его преувеличенного представления о женской сексуальности, он сражен наповал изображением ее неправдоподобно огромных грудей на щите, рекламирующем молоко.

Когда Антонио кажется, что женщина с рекламы оживает и начинает его домогаться, он инстинктивно защищается, протыкая копьем правую грудь красавицы. Сделав это, он убивает в себе все, кроме болезненно подавленного либидо, которое вопиет: «Анита!» Теперь он должен жить без нее, и это становится для него величайшим наказанием, ибо свое желание он не убил.

В этом кратком сюжете я стремился показать, как подавленные инстинкты

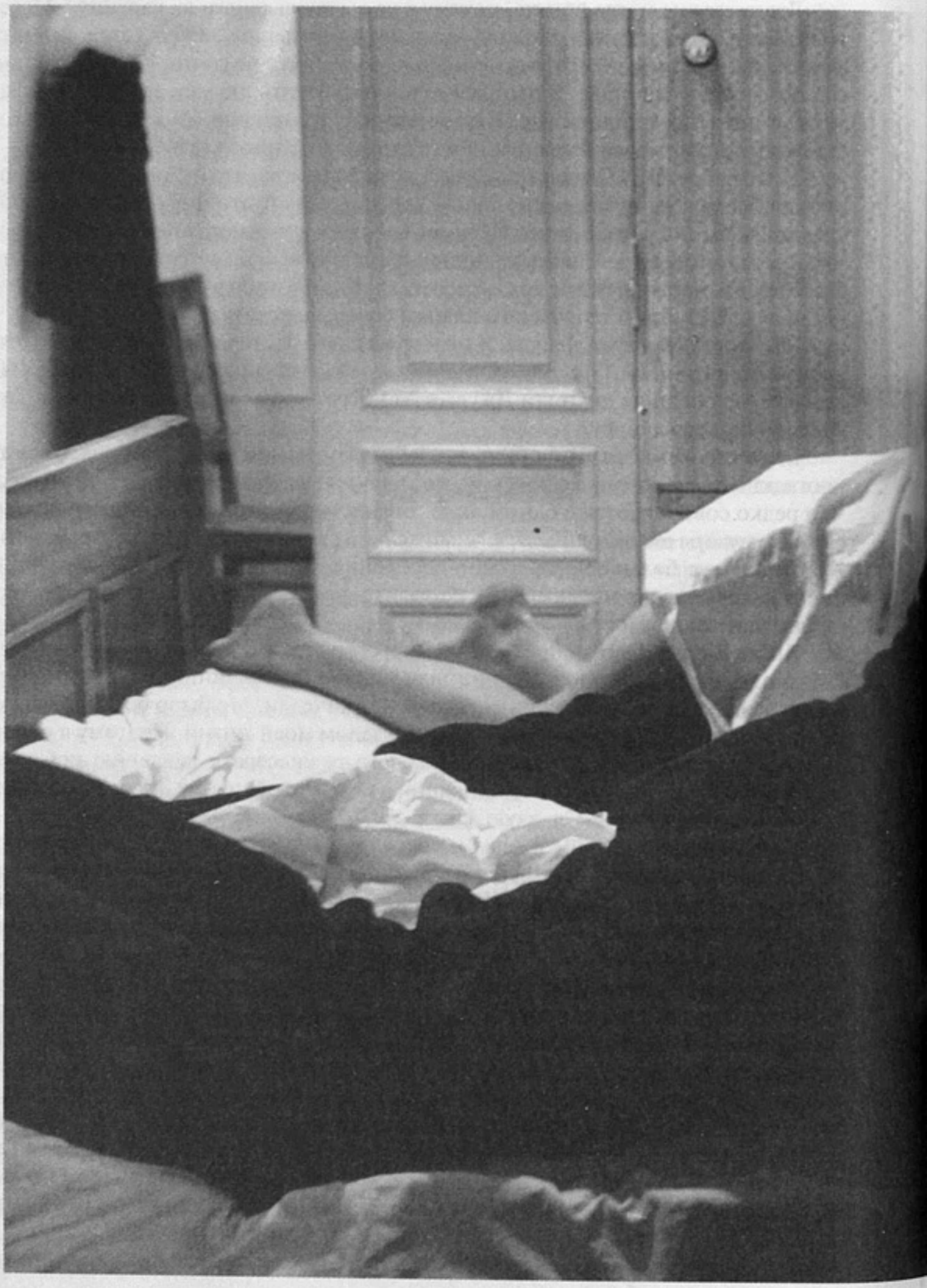
могут вырваться на свободу и обрести форму огромной разрушительной силы, которая в конце концов губит героя.

Я часто думаю, где теперь тот рекламный щит. Надо бы поехать как-нибудь в «Чинечитта» и поискать его. Великолепный был щит.

Лично я не верю, что когда-нибудь пойму женщину. Я даже надеюсь, что нет. Полное знание убьет тот священный трепет, который возникает между мужчиной и женщиной, если он возникает.

Мне интереснее создавать женские характеры — возможно, потому что женщины более интригующие создания, чем мужчины; более эротичные, ускользающие, они в большей степени возбуждают мое творческое воображение. Героини моих картин — сексуально привлекательные женщины, потому что я уверен: на них приятно смотреть не только мужчинам, но и женщинам.

Мне кажется, что творческая личность — медиум, то есть она одержима раз-



ными индивидуальностями. Как режиссер я имею возможность проживать много жизней. Можно стать кафкианским жуком, хотя сам писатель никогда им не был. Кафка — особый случай, показывающий, что творческое воображение человека может оказаться слишком велико для него. Миру повезло, но не самому Кафке. Его творчество, на мой взгляд, полностью автобиографично. Мне хочется как-нибудь вставить эпизод с вампиром в какой-нибудь фильм, хотя сам я не то что пить кровь, но даже смотреть на нее не могу. Я подумывал об этом, когда работал над «Искушениями доктора Антонио». Но вампиры — слишком сильный элемент для этого конкретного фильма.

Я никогда не чувствовал потребность консультироваться с психиатром, но у меня был друг, доктор Эрнст Бернхард, известный последователь Юнга, который познакомил меня с его учением. Он посоветовал мне записывать сны и схожие со снами состояния. Они играют важную роль в моих фильмах.

Федерико Феллини и Марчелло Мастроянни на съемках фильма «8 ½»

Знакомство с работами Юнга помогло мне почувствовать себя увереннее: я стал смелее предпочитать вымысел реализму. Я даже совершил путешествие в Швейцарию, чтобы увидеть места, где жил Юнг, и заодно поесть шоколаду. Эти впечатления, включая и впечатления от шоколада, я сохранил на всю жизнь.

Чтение Юнга было важно, очень важно, но не потому, что оно внесло изменения в мое творчество, а потому, что помогло понять, *что* я делаю. Юнг подтвердил то, что я всегда чувствовал: связь с собственным воображением — дар, который нужно раскрыть. Он выразил в словах то, что я знал на уровне эмоций. Я познакомился с доктором Бернхардом в то время, когда работал над «8 ½». Думаю, мой тогдашний интерес к психотерапии отразился в «8 ½» и, конечно, в «Джульетте и духах».

Казалось, все написанное Юнгом предназначено специально для меня. Помнится, в детстве я мечтал, чтобы у меня был старший брат, который ввел бы меня за руку в большой мир. Я был довольно наивен и некоторое время надеялся, что мать пойдет в больницу и приведет мне оттуда старшего брата. Но когда она и в самом деле легла в больницу, то по возвращении принесла домой всего лишь крошечную девочку, за которой, как мне тогда казалось, и ходить-то не стоило. Мой младший брат Рикардо в детстве еще меньше разбирался в жизни, чем я. Мне нужен был кто-то постарше, кто мог отвечать на мои вопросы или хотя бы их формулировать. В юности я дружил обычно с теми, кто был старше меня. Казалось, Юнг — как раз тот человек, которого я ждал всю жизнь.

Для Юнга символ представляет невыразимое, а для Фрейда— скрытое, потому что постыдное. Мне кажется, разница между Юнгом и Фрейдом в том, что Фрейд — выразитель рационального мышления, а Юнг — творческого.

Важным результатом чтения Юнга стало то, что я сумел применить уясненное к своей жизни, и это помогло мне избавиться от комплексов неполноценности и вины, приобретенных в детстве, от воспоминаний о недовольстве родителей и учителей, насмешках детей, которые всегда видят в непохожих на них сверстниках белых ворон. У меня были друзья, и все же я был одинок, потому что внутренняя жизнь была для меня всегда более важной, гораздо более важной, чем внешняя. Для других же детей игра в снежки была подлиннее мечты и вымысла. Я был одиноким ребенком, одиноким среди людей, а это означает, что я был так одинок, как только возможно.

Я создал свою собственную семью на съемочной площадке, объединившись с людьми, чьи чувства и интересы были похожи на мои. Меня привлекала возможность основательно покопаться в своем внутреннем мире — это одна из причин, почему меня так интересовал Карлос Кастанеда и его сочинения.

Наши сны и ночные кошмары — те же самые, что и у людей, живших три тысячи лет назад. В наших домах мы наслаждаемся, испытывая те же страхи, что и первобытные люди в пещерах. Я говорю «наслаждаемся», потому что верю: страху сопутствует и толика удовольствия. Иначе почему все так любят «американские горки»? Страх придает жизни остроту, но только в небольших дозах. Признаваться в том, что испытываешь страх, испокон веку считалось немужественным. Однако страх и трусость не одно и то же. Высшее мужество — когда человеку удается победить свой страх. Чувства страха лишены либо сумасшедшие, либо наемники, либо люди, в которых оба эти свойства объединены. Эти «бесстрашные» люди безответственны и ненадежны, и их следовало бы держать в изоляции, чтобы не подвергать опасности остальных.

Не знаю уж, повлияло ли знакомство с Юнгом на мою работу, но на меня самого точно повлияло. С другой стороны, то, что оказывает воздействие на меня, ведь это часть меня самого, не может не влиять на мою работу. Юнг разделял со мною преклонение перед воображением. В снах он видел архетипические образы, явившиеся результатом коллективного опыта человечества. Мне с трудом верилось, что кто-то сумел так великолепно оформить в слова мои чувства по поводу творческих снов. Юнг размышлял о совпадениях, предзнаменованиях, которые всегда играли важную роль в моей жизни.

Фильм «Джульетта и духи» давал возможность не только смелого исследования психологии, как ее понимал Юнг, но также и астрологии, спиритизма и прочих разновидностей мистицизма.

Когда Луиза Райнер была в Риме, кто-то представил меня ей. Мне было из-

вестно, что в 30-е годы она получила подряд два «Оскара»[1]. Тогда я еще не знал, что она была женой Клиффорда Одетса[2]. Увидев ее, я сразу понял, как она могла бы быть блистательна в «Сладкой жизни». Крошечная женщина, очень стройная, на голове маленькое кепи в стиле 20-х, из-под которого выбиваются легкие завитки волос; большие глаза, проницательный взгляд. Просто великолепна.

Я тут же предложил ей роль в фильме. Она попросила рассказать сюжет, описать характер ее героини, других персонажей. Я этого обычно не делаю. Однако не мог же я быть грубым, тем более с такой великой актрисой. Я начал рассказывать, но дело кончилось тем, что она сама стала описывать свою героиню. Она не сказала мне «да», но из нашего разговора я понял, что она согласна играть предложенную роль. Мы встретились еще раз, и она заговорила меня до одури. Ее переполняли идеи. Она напомнила мне меня самого. Слишком напомнила. Наконец пришлось ее перебить, сказав, что мне надо уходить. Луиза собиралась в Нью-Йорк и обещала написать мне оттуда, прислав свои соображения по поводу роли. Я отнесся к этому несерьезно: люди всегда обещают написать и никогда не пишут. Но она написала. И не одно письмо.

Ее роль была небольшая. Небольшая, но интересная. Луиза стала ее переписывать. Роль разрасталась. Потом Луиза стала переписывать сценарий. Она очень интересовалась психиатрией и звонила мне из Нью-Йорка, чтобы обсудить психологическую природу и проблемы ее персонажа. По ее словам, ей нравился Рим и она была готова приехать и пожить здесь подольше.

Ради Луизы Райнер я согласился — хотя и неохотно — на некоторые изменения. Обычно мне это не свойственно. Даже Джульетта знает, как трудно убедить меня внести в сценарий изменения, касающиеся какого-то персонажа.

Каждый раз, когда я сдавался и уступал, она просила большего.

Не могу сказать, что я был очень расстроен, когда сообщил мисс Райнер «печальную» новость: ее роль вырезали из окончательной версии сценария.

Вот как случилось, что Луиза Райнер не появилась в «Сладкой жизни». Но она вызвала к жизни персонаж в «8 ½», который сыграла Мадлен Лебо, французская подружка Хамфри Богарта из «Касабланки».

Иногда меня спрашивают, почему я часто даю своим героям имена играющих их актеров. Не знаю. Возможно, просто из-за лени. Началось все с имен моего брата Рикардо, Альберто Сорди и Леопольдо Триесте в «Маменькиных сынках», и это вошло в привычку. Я плохо запоминаю имена, но никогда не забываю лица. У меня отличная память, но только зрительная. Иногда актер выбран до того, как персонажу дали имя, и мне уже трудно перестроиться. Так было с Надей Грей, а персонаж Аниты Экберг, напротив, уже имел имя. В «8 ½» я не назвал главного героя Марчелло только потому, что не хотел, чтобы его путали с Марчелло из «Сладкой жизни». Кроме того, Гвидо появился ранее в моем непоставленном сценарии «Поездка с Анитой». В то время я видел в роли Аниты Софи Лорен, а не Аниту Экберг. Имя пришло случайно. Но я верю, что случайности — не просто случайности. Они — то, чего мы не понимаем. Нечто из мистической области бесконечных возможностей.

Когда я писал сценарий «Поездка с Анитой», я не только не был знаком с Анитой Экберг, но даже не знал о ее существовании. Много лет мне приходится это доказывать. В тот раз я выбрал имя наугад. Мне всегда говорили, что использование в работе подлинных имен актеров вызывает разные трудности. Но здесь проблемой стала вымышленная Анита. Прежде всего для Джульетты. Я сказал ей, что не знаком ни с кем, кто носил бы это имя. «Тогда как ее зовут на *самом деле*?» — спросила она.

Когда выяснилось, что Софи Лорен не сможет играть эту роль, Карло Понти утратил интерес к проекту, но я мог найти на роль продюсера кого-то другого. Однако я не стал этого делать — возможно, частично из-за автобиографического характера сюжета. Я вдруг осознал, что появлюсь перед всеми в нижнем белье, и почувствовал по этому поводу смущение; кроме того, мне не хотелось причинять боль Джульетте.

---

[1] За роли в фильмах «Великий Зигфелд» (1936) и «Добрая земля» (1937).

[2] Одетс Клиффорд (1906—1963) — американский драматург левого направления.

«Поездка с Анитой» — рассказ о женатом человеке, который под предлогом поездки к больному отцу совершает путешествие в родной город с любовницей. Во время его пребывания там отец умирает, и герой испытывает острое чувство вины, потому что никогда не пытался установить с отцом подлинную связь, а теперь уже слишком поздно. Такое могло случиться.

Мой собственный отец умер незадолго до этого, и я жалел, что не успел сказать ему, что более не осуждаю его измены матери. В детстве я был на ее стороне. Став взрослым, я понял и позицию отца. В сценарии переданы мои чувства при виде мертвого отца. Затем, во сне, я увидел себя, того, каким я был прежде, и лежащим в гробу вместо отца.

Анита в сценарии любит есть, кататься голой по траве, глубоко чувствует и не боится показывать свои чувства. В ней есть все то, чего хочет и... боится мужчина. К концу путешествия отношения Аниты и Гвидо прекращаются.

В какой-то момент сценарий перестал меня интересовать. Он слишком измотал меня. Я продал его, и по нему поставили фильм с Голди Хоун. Сценарий приобрел Альберто Гримальди; Марио Моничелли стал режиссером, а Джанкарло Джаннини, не похожий на меня ни внешне, ни как-то еще, сыграл Гвидо. В Италии фильм шел под названием «Поездка с Анитой», а в английском варианте его окрестили «Любовники и лжецы», что трудно принять как название, потому что оно подходит дюжине фильмов и одновременно ни одному. Я не видел картину, но деньги за сценарий получил.

Мысленно мы всегда можем прикинуть, каков будет результат нашего труда. Начало — тяжелое дело. Что бы вы ни хотели сделать в жизни, вы должны прежде всего начать это делать. Отправная точка в путешествии, которое я совершаю с каждым новым фильмом, — нечто, что действительно произошло в моей жизни и что, я верю, не чуждо и зрителям. Они должны сказать: «И со мною такое раз случилось или с кем-то, кого я знаю», или: «Хотелось бы, чтобы такое приключилось со мной», или «Я рад, что не переживал такое». Зрители должны идентифицировать себя с героями, симпатизировать им, переживать за них.

Фильм в его окончательном варианте — совсем не тот, который я начинал снимать, и это очень важно. На съемках я очень гибок и податлив. Сценарий — отправная точка, и он дает чувство безопасности. Через несколько недель фильм обретает собственную жизнь. В процессе производства он растет и углубляется, как отношения между людьми.

Самое трудное — найти правильный проект. Чтобы отправиться в долгое путешествие, нужно иметь разумное обоснование. Для меня это контракт. Требуется определенное сочетание цели и поощрения. Контракт мне нужен для самодисциплины, и еще для меня очень важна студия. Студия дает защиту и осуществляет контроль.

Когда я приступал к работе над «8 ½», со мной что-то произошло. Я всегда боялся, что такое случится, но когда случилось, мне было так плохо, что я и вообразить не мог. Я переживал творческий кризис, подобно тому, наверное, какой бывает у писателя. У меня был продюсер, был контракт. Я работал на «Чинечитта», и все было готово для начала съемок. Ждали только меня, и никто не знал, что фильм, который я собирался снимать, ускользнул от меня. Уже были готовы декорации, а я никак не мог обрести нужное эмоциональное состояние.

Меня расспрашивали о картине. Сейчас я уже не отвечаю на подобные вопросы, потому что разговоры о неснятом фильме ослабляют и разрушают замысел. Вся энергия уходит на объяснения. Кроме того, я должен иметь право вносить изменения. Иногда журналистам и прочим заинтересованным лицам я повторяю одну и ту же ложь о содержании картины, чтобы прекратить дальнейшие расспросы и уберечь замысел. Ведь скажи я правду, а фильм в процессе съемок так изменится, что они заявят: «Феллини солгал». Но на этот раз все было иначе. Я запинался и нес всякую ахинею, когда Мастроянни задавал мне вопросы о своей роли. Он такой доверчивый. Да и все мне верили.

Я сел за стол и начал писать Анджело Риццоли письмо, в котором признавался в том, что происходит. Я писал: «Пожалуйста, отнеситесь с пониманием к моему состоянию. Я в крайнем замешательстве и не могу работать».

Не успел я отправить письмо, как один из рабочих ателье пришел за мной. «Мы ждем вас к себе», — сказал он. Рабочие и электрики отмечали день рож-

дения одного из них. У меня не было настроения веселиться, но отказаться я не мог.

Разлили «спуманте» в бумажные стаканчики и один дали мне. Настал черед тоста, и все подняли стаканчики. Я думал, выпьют за именинника, но вместо этого предложили тост за меня и мой будущий «шедевр». Они не имели понятия, что я собираюсь ставить, но безгранично доверяли мне. В свой кабинет я вернулся ошеломленный.

Я только что был готов лишить всех этих людей работы. Они называли меня Волшебником. Где мое «волшебство»?

«Так что же мне делать?» — спрашивал я себя.

Ответ не приходил. Я прислушивался к шуму фонтана и плеску воды, пытаясь услышать свой внутренний голос. Вдруг изнутри послышался слабый голосок. И тут я понял. Я расскажу историю о писателе, который не знает, о чем писать.

И я разорвал письмо к Риццоли.

Позже я изменил профессию Гвидо, сделав его режиссером, который не знает, что снимать. На экране трудно представить писателя, показать его работу так, чтобы было интересно. Слишком мало в его труде действия. А мир кинорежиссера открывал поистине безграничные возможности.

Отношения Гвидо и Луизы должны открыть зрителю, что было раньше между ними и что стало теперь. Между ними по-прежнему тесная связь, хотя и не та, что была в период ухаживания или во время медового месяца. Трудно показать, на чем зиждется связь между мужем и женой, которые поженились по любви и страсти, но уже долго живут в браке. На место того, что было, приходит дружба, но она не вытесняет все остальные чувства. Это дружба на всю жизнь, но вот когда предательство омрачает ее...

Марчелло и Анук Эме — замечательные артисты, они могут сыграть и то, что не чувствуют. Я, однако, не возражал, когда видел, что они находят друг друга *слишком уж* привлекательными. Думаю, кое-что можно заметить и на экране. Мастроянни и Анита Экберг *не нравились* друг другу в жизни, и, конечно, между ними ничего не было, однако в «Сладкой жизни» ощущение обратное.

Продюсер попросил меня снять что-нибудь для анонса. Для этого я собрал двести статистов и снял их, марширующих, перед семью камерами. Отснятый материал был настолько хорош, что я изменил первоначальный финал, в котором Гвидо и Луиза, сидя в вагоне-ресторане, пытаются наладить отношения.

Мне хотелось увидеть «Девять», бродвейский мюзикл, созданный по мотивам «8 ½», но я никогда не оказывался в Нью-Йорке в нужное время. Однако больше всего мне хотелось бы поставить на Бродвее спектакль «Джульетта и духи». И вернуться при этом к моей первоначальной версии, реализовав некоторые идеи, которые не нашли применения в фильме. Джульетте фильм нравился, но не очень нравилась ее роль. У нее было свое представление, свои мысли по поводу роли, и мне хотелось бы теперь их реализовать, и не только, чтобы порадовать Джульетту, мне кажется, она была права.

Пока я снимал «8 ½», я был счастлив, но как только съемки закончились, начался, как обычно, кризис. На съемках я полностью контролирую себя, а вот в обычной жизни — нет.

Я решил, что мне следует попробовать ЛСД — мне было любопытно, какие ощущения может вызывать у меня этот наркотик, но сделать это я собирался в соответствующей обстановке и под контролем. Так как в моей семье многие страдали от сердечных заболеваний, я сначала проверил состояние своего сердца. Сделал кардиограмму. Мне предложили провести намеченный эксперимент в присутствии кардиолога. Правда, непонятно, чем бы он смог помочь в случае сердечного приступа. Я пригласил для участия в эксперименте и стенографистку, желая запечатлеть каждое мгновение. Находились люди, которые говорили, что Феллини из всего делает «постановку».

Должен признаться, что попробовать ЛСД меня подтолкнули книги Карлоса Кастанеды. Мне хотелось с ним познакомиться, и я даже думал, что мы могли бы провести совместный наркотический сеанс. Это дало бы нам общий опыт. Я считал, что творческий человек должен знать, что испытывают люди, принимающие наркотики. Однако я боялся эксперимента. Мне всегда хотелось

«Джульетта и духи»

сохранять полный контроль над собой, а тут речь могла идти, напротив, о полной его утрате. А что, если нарушится тонкое равновесие организма? Я никогда не стремился к изменениям в своем сознании. Не утрачу ли я свои фантазии? Но я уже объявил, что хочу этого. Все было готово к эксперименту, и я не собирался выставлять себя трусом.

После окончания опыта я ничего не помнил и не понимал, отчего вокруг ЛСД кипят такие страсти. Конечно, у Кастанеды больше возможностей достать наркотики самого высшего качества. Я же не чувствовал никаких перемен: ни восторга, ни экстаза... ничего. Только легкую головную боль. И усталость.

Мне говорили, что все эти часы под воздействием ЛСД я непрерывно говорил и ходил по комнате. Неудивительно, что я устал. Потом мне объяснили: я человек, чей мозг постоянно работает, поэтому под воздействием наркотика тело переключило на себя активность мозга. Я счел то воскресенье погубленным.

Увидев, что я рисую на листке бумаги кружок, Джульетта затаила дыхание: она поняла, что дело пошло. Ей не нужно особенно вглядываться, чтобы догадаться: этот кружок — ее лицо. Она уверена, что я начну с нее, потому что знаю ее лучше других. Джульетта сразу затихает, когда видит, как на бумаге возникает ее головка. Она понимает, что рождается роль. Так было положено начало фильму «Джульетта и духи».

Мой ангел-хранитель мог быть только женщиной

Я много работал с Джульеттой — и на съемочной площадке, и дома. Однажды она, не выдержав, спросила меня: «Почему ты так требователен ко мне? А остальными всегда доволен?»

Фильм «Джульетта и духи» создавался специально для Джульетты: она хотела снова играть, а я хотел сделать с ней картину. У меня было много идей, и трудно сказать, почему я предпочел ту, которая впоследствии выросла в фильм. Думаю, эта идея больше других боролась за право родиться.

В одной из отвергнутых версий Джульетта была самой богатой женщиной в мире, в другой — монахиней, но эта история была слишком уж простая, и в ней был очень силен религиозный мотив, хотя именно она больше всего нравилась Джульетте. Я же предпочитал вариант о знаменитом медиуме, но это было бы то, что в Америке называют биографическим фильмом, и я чувствовал, что руки мои связаны.

В результате я выдумал новую историю, в которой частично использовал отдельные эпизоды из отвергнутых сюжетов, и Джульетте она тоже понравилась. Впервые я спрашивал ее, что бы она сказала и как бы поступила в тот или иной момент, и учел в работе некоторые ее предложения.

В характеры Джельсомины и Кабирии я привнес то, что знал о самой Джульетте, а она украсила эти образы с помощью своего непревзойденного дара в искусстве пантомимы и имитации. В те времена она была очень послушна, соглашалась со всем, что я говорил, и смотрела на меня снизу вверх. На съемках «Джульетты и духов» все было иначе. Она соглашалась со мной только для вида, на людях. Возвращаясь вечером домой, она выкладывала мне все, что накопилось у нее за день, особенно, если была в чем-то не согласна со мной. Это относилось только к ее роли. Ее не все устраивало в характере героини, а я от ее критики становился еще упрямее, защищая свое создание. Мне хотелось сохранить *мою* трактовку этого характера. А она боролась за *свою*. Теперь я думаю, что во многом она была права и мне стоило бы прислушаться к ее советам.

Джульетта из фильма — итальянская женщина, которая в силу религиозного воспитания и того, что ей внушали с детства об институте брака, считает, что замужество — гарантия счастья. И каждый раз, убеждаясь в противном, не может ни понять это, ни принять. Она предпочитает ускользнуть от правды в мир воспоминаний и грез. Такая женщина, когда от нее уходит муж, остается ни с чем: теперь спутник ее жизни — телевизор.

Именно по поводу будущего героини мы не могли прийти к согласию.

Я считал (и сейчас до какой-то степени считаю), что когда от Джульетты уходит муж, перед ней открывается масса возможностей. Весь мир к ее услугам. Она свободна и может обрести свой путь. Теперь она может утверждаться не только в своем внутреннем мире, но и в самой действительности.

Джульетта была другого мнения... «Ну что она может теперь изменить? — сказала она. — Слишком поздно. Поезд ушел. У женщин это иначе, чем у мужчин». По мнению Джульетты, ее героиня находилась не на пути обретения личности, а на пути полной потери себя. Она утверждала, что я навязываю женскому характеру несвойственные ему мужские мысли, оценки, идеи и идеалы. Все время, что мы работали над фильмом, Джульетта выражала недовольство моей концепцией, но только дома и никогда на съемочной площадке. Когда же работа закончилась, фильм вышел на экраны и не имел большого успеха, она мне ничего не сказала, не укоряла меня фразами вроде: «Говорила же я тебе...»

Я думаю, дело еще и в том, что, посмотрев отснятый материал, Джульетта не нашла себя эффектной: ей не понравилось, как она выглядит на экране. Чем моложе актриса, тем сильнее мечтает она сыграть столетнюю старуху. А достигнув среднего возраста, хочет выглядеть моложе.

Во многом привлекательность женщины зависит от того, насколько она сама ощущает себя привлекательной. Но мужчина должен помочь женщине чувствовать себя красивой.

На съемках «Джульетты и духов» я сказал Сандре Мило: «Ты должна не сомневаться в своем очаровании. Встань перед большим зеркалом совершенно голая и громко скажи себе: «Я красавица. Я самая красивая женщина в мире». Она была в некоторой растерянности, потому что сразу после этих слов я попросил ее выщипать брови. Я заверил ее, что они быстро вырастут и станут еще красивее, но это ее не успокоило. Она сказала, что будет страшней войны. Однако мою просьбу все же выполнила. К счастью, брови действительно быстро выросли вновь.

Всю жизнь я ощущал присутствие некоего ангелоподобного существа, которое, казалось, грозило мне пальцем. Я знал, что это ангел из моего детства. Этот ангел-хранитель был всегда неподалеку. Я могу представить его себе только в женском облике. Ангел-женщина никогда не была мною довольна, как и все женщины в моей жизни. Часто «она» приближалась так близко, что я мог видеть, как мне грозят пальчиком: я не соответствовал «ее» идеалам, но я никогда не мог хорошо рассмотреть «ее» лицо...

Властность — одно из важнейших свойств, которыми должен обладать кинорежиссер, и именно его-то у меня и не было. Я был очень застенчив в молодости и даже вообразить не мог, что мне когда-нибудь придется уверенно и властно с кем-то говорить, особенно с красивой женщиной. Я и сейчас застенчив, но не на съемочной площадке.

С женщинами я всегда был робок. Мне не нужна женщина, у которой были великолепные любовники: она будет меня постоянно с ними сравнивать — пусть только мысленно. Я вряд ли составлю им конкуренцию. Мне больше по душе застенчивые женщины. Правда, когда два застенчивых человека сходятся, возникают неудобства.

Я могу иногда обратиться к одной из женщин на съемочной площадке с вопросом: «Ты занималась любовью этой ночью?» Смутившись, она обычно отвечает «нет», хотя, возможно, это неправда. А я говорю что-нибудь вроде: «Значит, то была ночь, потраченная впустую». Если кто-то посмелее отвечает «да», я могу спросить: «Ну и как, оргазм был хорош?»

Женщины обычно западают на Марчелло. «Ну и счастливчик ты», — сказал я ему. А он ответил: «Они бросаются на тебя, но ты их не ловишь. Ты просто их не видишь, и они падают у твоих ног».

Мне нравится в женщине чистота. Она нравится мне и в себе, и когда я чувствую, что не должен быть настороже, я не скрываю ее. Мне нравится чистота в каждом, в ком она есть.

Я всегда побаивался женщин. Говорят, я часто принижаю их в своих фильмах. Совсем напротив. Я возношу их, как богинь, на пьедестал, откуда они сами иногда падают. Мое отношение закономерно: я по-прежнему смотрю на женщин глазами подростка, только что достигшего половой зрелости. Кто-то написал, что я вижу их «глазами юноши». Неправда. Полностью не согласен. В своем понимании женщин и в отношениях с ними я так и остался в подростковом возрасте. Я отношусь к ним восторженно.

Мужчина часто наделяет женщину почти божественными качествами: ведь

если он этого не сделает, то неотступная погоня за ней превратит его в дурака даже в собственных глазах. Женщины бесконечно сложнее мужчин, и секс для них вещь намного более сложная. Я постоянно показываю, как просты мужчины. И те никогда не обижаются на меня за это. Женщины гораздо чувствительнее. Они часто обижаются на то, как предстают в моих фильмах.

Мы женаты с Джульеттой почти пятьдесят лет, но я никогда не чувствовал, что вполне ее знаю. Думаю, что понимаю ее как актрису, как партнера по работе. Тут я могу предсказать, что она подумает или сделает. Я могу понять каждую ее гримаску, недовольное выражение или приступ раздражения. Я могу направлять ее игру. Она отличный профессионал, и, более того, у нее необычайно развита интуиция. Джульетта может позволить себе выпустить наружу эмоции, и, если материал глубоко ее затронул, источник, бьющий из недр ее души, никого не оставит равнодушным. То, что она делает, в сценарии не предугадаешь. Как мужчина я иногда чувствую себя словно воск в ее руках. Дома она с легкостью управляет мною. До сих пор Джульетта остается такой же таинственной и непредсказуемой, как и в день нашей первой встречи.

Мужчина, любящий женщин, остается молодым. И наоборот, если мужчина долго остается молодым, значит, он любит женщин. Чувство влюбленности сохраняет молодость. То же можно сказать и про контакт с молодыми. Старый человек, живущий с молодым, продлевает молодость — происходит своеобразный взаимный обмен. Но из молодого выкачивается энергия.

Кинг Видор говорил мне, что завидует режиссеру Джорджу Кьюкору, который в силу своей гомосексуальности всегда оставался равнодушен к прелестям исполнительниц главных ролей. Он не терял выдержку и самообладание. Сам же Видор настолько увлекался многими игравшими в его фильмах актрисами, что ему приходилось бороться с мужским инстинктом, чтобы не отвлекаться от работы и не идти на уступки актрисам, которые при помощи разных обольстительных приемов добивались от него того, чего хотели, причем часто в ущерб фильму, а иногда и самим себе.

Я же обычно настолько поглощен работой, что по большей части почти ничего не замечаю — даже когда мои актрисы играют чуть ли не нагишом. *Почти* не замечаю.

Меня всегда возбуждало великолепное зрелище: женщина, которая ест с аппетитом. Сексуально возбуждало. Я убежден в существовании четкой закономерности: женщина, которая любит поесть, не может не любить секс. А для мужчины женщина, любящая секс, — существо необычайно притягательное и волнующее. Может быть, именно поэтому меня так интересуют полные женщины. Женщина, постоянно сидящая на диете, рационально относящаяся к питанию, должна быть умеренна и нерасточительна во всем. Женщина, которая на самом деле получает удовольствие от еды, не может притворяться.

Иногда требуется подстегнуть свое воображение — так атлет разминает мышцы перед ответственным соревнованием. Что-то вроде умственной гимнастики.

Тут мне на помощь приходит рисование. Оно помогает мне видеть мир, улучшает наблюдательность — особенно если ты должен воспроизвести нечто, что видел, но чего сейчас перед тобою нет. Рисование выпускает на волю воображение.

Я слышал, Генри Мур говорил, что, рисуя, больше видит и больше замечает. У меня то же самое. Не хочу сравнивать себя с Генри Муром, но я создаю персонаж в процессе рисования. Рисунок — отправная точка для меня. Труднее найти актера, который соответствовал бы рисунку. Я ищу его до тех пор, пока не увижу кого-то, кто заставит меня подумать: «Вот он — мой рисунок!» Это относится ко всем персонажам. Кроме тех, кого играет Джульетта. Я так хорошо чувствую ее типаж, что если когда-нибудь она из него — точнее будет сказать, из типажа, который я для нее создал, — выйдет, я на нее рассержусь. По этой причине я никогда не сержусь на других актеров.

Я знаю, что для многих режиссеров слово важнее рисунка, они литературные режиссеры. Для меня же фильм — дитя живописи.

Художник передает нам *свой* взгляд на мир. Это личное ви́дение действительности я считаю абсолютной реальностью, которая может быть наиболее

верной. То же самое я пытаюсь сделать на экране — *моем* холсте. Я восхищаюсь Ван Гогом. Черное солнце над пшеничным полем принадлежит ему, потому что только он его видит. Но теперь оно стало и нашим тоже: ведь он дал нам возможность это увидеть.

Я работаю, как художник, и снимаю фильм только для себя. Иначе я не умею. Приходится надеяться, что зрителям интересен мой взгляд на вещи, но съемки — дорогое удовольствие. Чтобы снять фильм, приходится брать деньги у продюсеров, а тот, кто берет деньги у других, обязан доказать, что он не вор.

Иногда, когда я занят подбором актеров, или подготовительными работами перед съемкой, или доработкой сценария, моя рука автоматически, без участия сознания, делает наброски. Чаще всего это пышные женские груди. Или огромные женские зады. Сиськи и попки. В моих блокнотах большинство женщин выглядят так, будто одежда на них трещит по швам, если она вообще есть.

Не знаю уж, что сказал бы психиатр, посмотрев на мои рисунки, но что-нибудь сказал бы обязательно: у них всегда на все есть заготовленные слова, особенно если дело касается секса. Не думаю, что здесь надо глубоко копать, все лежит на поверхности. Женщины стали меня интересовать в очень раннем возрасте, раньше, чем я заговорил. Мне было любопытно, чем они отличаются от меня.

Вместе с друзьями я пользовался любой возможностью, чтобы пойти на пляж и поглазеть на отдыхающих — светловолосых немок и скандинавок, приезжавших погреться на нашем южном солнышке. На пляже было чем полюбоваться, но лучше всего, если удавалось подсмотреть в щелочку, как женщина переодевается в специальной кабинке.

Готовясь к съемкам «Джульетты и духов», я посещал спиритические сеансы, встречался с медиумами и гадалками, предсказывающими судьбу по картам «Таро». На некоторых картах были очень красивые рисунки, и я их приобрел. Я всем говорил, что провожу исследовательскую работу. Выходит, я все-таки считаюсь с общественным мнением, хотя могу утверждать обратное. Мне, действительно, нужно было ознакомиться с разными психическими явлениями ради дела, но одновременно я получал возможность уделить время предмету, который всегда меня интересовал. Таким образом, исследование мое было очень тщательным и не прекратилось с окончанием съемок. Это был все тот же интерес к ведьмам, волшебникам, колдовству, который возник еще в детстве, в Римини, и сохранился на всю жизнь.

Я верю, что есть особенно чувствительные люди, которым доступны измерения, находящиеся за пределами восприятия большинства. Я не отношусь к этим избранным, хотя в детстве переживал необычные ощущения и фантазии. Вечерами, перед сном, я мог в своем сознании перевернуть спальню, сделав пол потолком, что проделывал в комиксе Маленький Немо, и это было настолько убедительно, что я крепко держался за матрас, боясь свалиться с потолка. Мог заставить комнату кружиться, словно дом подхвачен вихрем. Я боялся, что когда-нибудь мне не удастся вернуться в обычное состояние, но даже это меня не останавливало, так хотелось опять пережить эти волнующие моменты.

Я никогда никому про это не рассказывал. Боялся, что меня сочтут сумасшедшим. В детстве я видел, что случается с детьми, у которых «не все дома», и не хотел, чтобы меня тоже куда-нибудь упрятали. Я боялся расспрашивать сверстников, проделывают ли они такое. Дети могут быть более жестокими, чем взрослые. И я не хотел, чтобы кто-нибудь назвал меня голым королем.

После «Джульетты и духов» я оценил мой доход за 1965 год (с учетом расходов) в пятнадцать тысяч долларов. Эту цифру я внес в налоговую декларацию. Я полагал, что цифра справедлива, учитывая, сколько времени я трачу на разработку проектов, за которые ничего не получаю. Возможно, указанная сумма была не совсем точна, но последующее за этим предписание уплатить почти двести тысяч долларов налогов с якобы полученных мной доходов я воспринял как вопиющую несправедливость. После успеха нескольких моих фильмов все, вероятно, думали, что я сильно разбогател, а римская налоговая полиция не сомневалась, что я сделал себе огромное состояние. Они спутали роскошь и изобилие в некоторых моих фильмах с моей личной жизнью. Многие думали, что сказочный особняк в «Джульетте и духах» — мой настоящий дом. В прессе публикова-

лись сведения о миллионах, якобы лежащих на моих счетах в швейцарских банках, цитировались некие анонимные «источники», бросавшие разные безответственные обвинения. Меня считали виновным в сокрытии доходов. Невозможно доказать, что у тебя нет счета в швейцарском банке. По непонятной причине всегда находятся люди, которых радуют твои беды. У лжи ноги длиннее, чем у правды.

Налоги бьют по тем, кто заработал много денег за один год, а в предыдущие не заработал ничего, потому что готовил то, что потом продал людям с деньгами. Такая система учета несправедлива по отношению к творческой личности, у которой из многих лет работы лишь один год может быть финансово успешным. Возможно, всего один за всю жизнь. Я даже не знал, кому адресовать свой протест.

Меня несправедливо наказали, и Джульетту тоже. Она так гордилась нашей первой собственной квартирой, но нам пришлось ее продать и купить поменьше на Виа Маргутта. Все это было унизительно, и слухи разнеслись по всему миру. Джульетта не хотела выходить на улицу. В газетах и журналах писали о том, что Феллини уклоняется от уплаты налогов. Мне тоже не хотелось выходить из дому, но я не мог себе этого позволить. Надо было работать над новым фильмом. Кроме того, надо было делать вид, что эта история затронула меня только с финансовой стороны, и не показывать, что я унижен. Чтобы избежать подобного унижения, некоторые известные кинодеятели сочли более простым отказаться от итальянского гражданства и не платить налоги в Италии. Они поступили по-своему правильно, но я никогда бы так не мог. Никогда.

Я итальянец. Я гражданин Рима — и вдруг отказываюсь от отечества? Ведь не Италия преследует меня, а кто-то из тех, кто работает в налоговой полиции и кому я не нравлюсь. Они видят во мне просто мишень. Может быть, им не по душе мои фильмы и они сказали: «Прищучим Феллини».

Что ж, им это удалось.

«Путешествие Дж.Масторны» должно было стать моим следующим фильмом. Я долго надеялся, что мне все-таки удастся его снять. Проект знаменит тем, что так и не был осуществлен.

Замысел появился у меня в 1964 году в самолете, когда мы шли на посадку. В Нью-Йорке была зима, и я вдруг представил, как самолет терпит аварию и падает в снег. К счастью, это была всего лишь фантазия, и мы приземлились без приключений.

В конце 1965 года я набросал для Дино де Лаурентиса в общих чертах план нового фильма. Главный герой, Дж.Масторна, — виолончелист. Во время полета самолет, на котором он летит на концерт, совершает вынужденную посадку из-за снежной бури. Самолет садится неподалеку от готического собора, который похож на собор в Кёльне. Масторна едет по городу, напоминающему немецкие города, в мотель. Смотрит странное представление в кабаре, а потом — готический фестиваль на улице. Масторна чувствует себя одиноким в толпе, он не может прочесть уличные вывески с надписями на чужом языке. Позже он встречает друга, и какое-то время это его радует. Но потом Масторна вспоминает, что друг, которого он только что видел, уже несколько лет как умер. И тут его озаряет: а что, если самолет разбился? И он уже мертв? Поняв, что он умер, Масторна вовсе не чувствует ужаса. Он не только снова видит своих покойных родителей и бабушку, но также и дедушку, которого никогда не знал, и прадедушку с прабабушкой, которые умерли задолго до его рождения. Все они ему очень нравятся. Невидимый, он навещает жену Луизу. Та счастлива с другим мужчиной и, похоже, совсем забыла о смерти мужа, который вдруг оказывается нечаянным свидетелем ее любовных утех. Масторну это совсем не шокирует. Ему все равно. Он изумлен только тем, что зрелище оставляет его равнодушным.

То, что фильм не был снят, связано в основном с моей болезнью. Может быть, я заболел из-за страха перед поставленной самому себе задачей, может быть, чувствовал, что не готов к ней. Уже были построены декорации, наняты люди, потрачены деньги, а я не мог начать съемки. У меня случился острый приступ неврастении, отягощенный не только необходимостью сделать нечто большее, чем я делал ранее, но и обычными, мучительными спорами с продюсерами.

Все началось в конце 1966 года в нашей квартире на Виа Маргутта. Джульетты не было дома. Помню, мне стало вдруг так плохо, что я повесил записку на дверь, предупреждая Джульетту, чтобы она не входила. Несмотря на ужасное состояние, у меня хватило самообладания: я не потерял голову и подумал о Джульетте — она будет испугана, если найдет меня здесь мертвым, это будет ужасно для нее.

Позже, в больнице, я и вправду думал, что умираю. У меня разрывало от боли грудь, и — что еще хуже — мои видения и фантазии покинули меня. Остался только страх перед действительностью.

Самое страшное в болезни — утрата личности. Здоровые люди не знают, как вести себя в присутствии больного. Ему приносят сладости и фрукты. Присылают цветы, они заполняют всю палату — невозможно дышать. В больнице я наблюдал, как человеку, перенесшему инфаркт, принесли воздушные шары. Эта картина так и стоит у меня перед глазами. Больной лежал, и было непонятно, размышляет ли он, зачем ему все эти шары, или вообще не понимает, что это такое. Просто навестившие его люди не знали, чем облегчить его страдания. А потребность в этом была, и подвернулся продавец воздушных шаров.

Когда пребываешь где-то между сном и реальностью, куда тебя доставила инъекция, монахини, оказывающие тебе помощь, кажутся темными призраками в ночи — то ли это убийцы, то ли летучие мыши, которым нужна твоя кровь, а в лучшем случае — моча на анализ. Я воображал, как мой анализ приходится уносить в контейнерах целой бригаде рабочих. Мир больного упрощается, а его горизонт сужается. Большой мир за стенами больницы становится безразличен, важно только то, что происходит в его палате.

В моем сознании пронеслись фильмы, которые я хотел снять, но так и не собрался. Они были совершенно законченные, и появились на свет без борьбы. Мне они показались прекрасными, лучше, чем все, что я делал раньше. Эти нерожденные дети ждали, чтобы их зачали и произвели на свет. Свободные, эпи-

ческие пропорции, великолепный цвет. Все было похоже на сон, когда кажется, что спал несколько часов, а на самом деле — всего несколько минут.

Я знал: если выздоровею, то сделаю все, что намеревался и даже больше. Но стоило мне пойти на поправку, как я вновь оказался на поводу у земных забот.

Если попал в больницу, то, выйдя из нее, никогда уже не будешь прежним. Ты мог даже посмотреть в лицо смерти. Теперь ты боишься ее одновременно и меньше, и больше, ты изменился. Жизнь стала для тебя более ценной, но ты утратил беспечность. Серьезная болезнь, с которой ты справился, унесла с собой толику страха смерти: ведь смерть страшна неизвестностью. А после того как ты был к ней так близко, ее уже не назовешь незнакомкой.

Главное, что вынес я после этого легкого касания смерти, — страстное желание жить.

Комиксы, клоуны и классика

Ограничения могут быть в высшей степени полезны. Например, когда по разным причинам не получаешь всего, что тебе нужно, на помощь приходят изобретательность и воображение, которые открывают в тебе новое — возможности личности, а не финансиста. Я никогда не завидовал возможностям американских режиссеров, ведь дефицит стимулирует изобретательность.

Тут уместно вспомнить мой детский кукольный театр. Он казался мне самым лучшим подарком на свете, самым великолепным кукольным театром. Конечно, были театры и подороже. Можно было подобрать более укомплектованный — с самыми разными куклами в замечательных костюмах. Мне же приходилось делать костюмы самому, и, следовательно, я был волен придумывать персонажи, которые больше устраивали мою фантазию. Делая куклам костюмы, я понял, что у меня есть художественные способности. Так как мне не хватало кукол, чтобы разыгрывать придуманные мною истории, я научился мастерить их сам. Делая куклам лица, я понял, как важно подобрать точное выражение, создать нужный типаж. Это мне впоследствии пригодилось в кино.

Частично мое воображение питалось чтением. Я любил популярные комиксы моего детства «Воспитание отца» и старого, доброго «Кота Феликса», но я читал и книги. Особенно часто перечитывал я «Сатирикон» Петрония, вельможи времен Нерона. До нас дошли только фрагменты этого произведения. Некоторые сюжетные линии не имеют конца, некоторые — начала. Встречаются и такие, в которых есть только середина, но все это только разжигало мое любопытство. Отсутствующие страницы волновали мое воображение даже больше, чем те, что сохранились. Отталкиваясь от существующих фрагментов, воображение мое разыгрывалось не на шутку.

Мне представляется, как в далеком 4000 году наши потомки наткнутся на некий склеп, где будут храниться давно забытые фильмы двадцатого столетия и аппаратура для их демонстрации. «Какая жалость! — вздохнет археолог, посмотрев нечто под названием «Сатирикон Феллини». — В фильме нет начала, середины и конца. Как странно! Что за человек был этот Феллини? Должно быть, сумасшедший!»

Если выбираешь для фильма сюжет вроде «Сатирикона» Петрония, то это все равно что делать научно-фантастический фильм. Только проекция не в будущее, а в прошлое. Далекое прошлое почти так же неясно нам, как и неведомое будущее.

Ставя исторические фильмы или притчи, относящиеся целиком к области фантазии, я находился в выгодном положении. Ведь благодаря этому я не был ограничен рамками и законами настоящего времени. Если помещаешь действие в наши дни, то не имеешь возможности создать какую-то свою атмосферу, хоть как-то изменить среду, костюмы, манеру поведения персонажей, даже лица актеров. Сюжет и реальность интересны мне лишь в той мере, в какой они будоражат мое воображение. Но логика реальности или, точнее, иллюзии реальности должна обязательно присутствовать, иначе зритель не будет сопереживать героям.

В «Сатириконе» я показываю время настолько отдаленное от нашего, что вообразить, какова была тогда жизнь, трудно. В детстве я заполнял пропуски в «Сатириконе» собственными выдумками. Попав в больницу, я вновь принялся

На съемках фильма «Сатирикон Феллини»

читать Петрония, который отвлекал меня от однообразной, унылой повседневности и провоцировал на размышления. Подобно археологу, я собирал осколки древних ваз, пытаясь угадать, какими были недостающие части. Сам Рим — разбитая древняя ваза, которую вечно склеивают, но в нем постоянно встречаешь намеки на забытые тайны. Меня завораживает мысль о разных пластах моего города и о том, что может находиться прямо под твоими ногами.

Петроний пишет о людях своего времени понятным нам языком, и мне хотелось вернуть выпавшие и потерянные части его мозаики. Эти зияющие лаку-

ны привлекали меня больше всего остального, ведь у меня появлялась возможность заполнить их с помощью воображения и таким образом самому стать участником событий. Я мог отправиться в прошлое и там жить.

Для себя я решил, что ту часть («Пир Трималхиона»), которая дошла до нас почти целиком, я буду снимать как можно ближе к первоисточнику. Несомненно, что ученые всего мира станут сопоставлять текст Петрония и фильм Феллини. В глазах критиков избыток воображения будет большей виной, чем буквализм. Так как я могу работать только для себя и реализовывать свои фантазии, стоило хотя бы тут пойти навстречу критикам.

Многие ситуации в «Сатириконе» аналогичны нынешним. Обрушившийся дом мало чем отличается от того многоквартирного, что показан в новелле «Брачное агентство», а сами герои — от персонажей «Маменькиных сынков»: такие же молодые люди, старающиеся как можно дольше растянуть период юности, в чем их поддерживают родные. Эти юнцы не хотят взрослеть и принимать на себя ответственность, лежащую на взрослых. А родители подчас не хотят терять детей и потому продолжают относиться к ним, как к малолеткам. Ведь взрослые дети — знак того, что родители состарились.

Из-за открытого и непредвзятого изображения гомосексуальных отношений в фильме некоторые журналисты не удержались от соблазна предположить, что я, должно быть, тоже гомосексуалист или бисексуал, точно так же некоторые их коллеги, посмотрев «Сладкую жизнь», решили, что и я веду такое же светское существование, как мои персонажи. Однако чтобы придумать определенных людей, не надо *быть* таким же. Если я показываю слепого, не обязательно слепнуть самому. Достаточно всего лишь закрыть глаза и почувствовать себя потерянным и беспомощным. И не надо самому сходить с ума, если хочешь изобразить безумца, как сделал я в «Голосах Луны», хотя в моей профессии это может и помочь.

Невозможно вообразить жизнь во времена «Сатирикона». Операции без анестезии. Ни пенициллина, ни других антибиотиков. Продолжительность жизни — двадцать семь лет. В наше время это только начало. К суевериям относились так же серьезно, как к медицине. Отрыжку, замучившую Трималхиона после пира, принимают за серьезное предзнаменование. Мы можем свысока взирать на то время, но, возможно, и у нас найдутся такие предсказатели.

По своей вульгарности репетиция похорон Трималхиона не очень отличается от того, что можно видеть в наши дни. А как насчет секса? Говорят, что мы перегрузили фильм эротикой. Но обратите внимание на то, что было во времена Аристофана в V веке до нашей эры. Актеры носили накладные члены, которые свисали до земли и волочились за ними при ходьбе как часть костюма; этот прием перешел и в римский театр. Мне лично это кажется очень забавным, хотя не сомневаюсь, что многие пришли бы в негодование, увидев это в моем фильме.

Петроний сам появляется в «Сатириконе». Это богатый вольноотпущенник, который кончает жизнь самоубийством вместе с женой, после того как дарует свободу своим рабам. Его жену играет красавица Лючия Бозе, звезда ранних фильмов Антониони. Увидев ее впервые в тех фильмах, я как сумасшедший влюбился в нее, и, думаю, многие другие тоже. Она бросила нас ради испанского тореадора Луис-Мигеля Домингина. Большая ошибка: ее карьера оборвалась, а с тореадором она через несколько лет рассталась.

Ряд сцен с красавицей вдовой я решил не включать в окончательный вариант фильма. Она так безутешна в своем горе, что хочет последовать за мужем. Затем, когда у нее появляется шанс продолжать жить с новым возлюбленным, она отдается молодому римскому солдату прямо у гроба мужа. Мы понимаем, что на самом деле она оплакивала не мужа, а себя. Предлагая отдать в обмен за жизнь нового возлюбленного тело покойного мужа, она переходит с крайне романтической позиции на сугубо прагматическую. И это естественно: человек крайних проявлений чрезмерен во всем.

Меня интересует не столько история человечества, сколько история человеческой фантазии. Я бы назвал себя рассказчиком. Попросту говоря, я люблю придумывать истории. От древних пещер к Петронию и дальше к трубадурам Перро, Андерсену — вот такую традицию я продолжаю в своих фильмах. И не

беллетристика, и не документальная литература, ближе всего это к автобиографическому жанру, к идущим в глубину веков вдохновенно рассказанным историям о возвышенной жизни — вот что я пытаюсь делать. Иногда получается, иногда нет, но мне редко хочется видеть уже законченный фильм, и не думаю, что когда-нибудь смогу выразить все свои чувства на экране. Вдруг то, что я увижу, разочарует меня и в следующий раз я не отдамся работе всем сердцем, а ведь только так и следует работать.

Комедия всегда привлекала меня, но я не понимаю, что именно нас смешит. Я много думал об этом. Согласно моей теории, смех снимает с нас напряжение, накладываемое репрессивной социальной системой. Но недавно я увидел в зоопарке смеющегося шимпанзе. Думаю, он смеялся над моей теорией. Несомненно, у обезьян замечательное чувство юмора.

Сейчас я склонен думать, что каждый из нас смеется по разным причинам. Иногда наш смех носит садистский привкус. Публика гогочет в конце одной картины с Лаурелом и Харди. Действие там происходит в Средние века, и обоих доставляют в камеру пыток. Толстого растягивают на дыбе, а тонкого кладут под пресс — и пытка начинается. После освобождения Лаурел стал низким и толстым, а Харди — длинным и тощим. Худого расплющили, а толстого растянули, так они и уходят — трогательные в своих новых обличьях; этим кончается фильм.

Их было ужасно жалко. Лаурел и Харди такие славные и добрые, а с ними так жестоко поступили. До сих пор у меня в ушах стоит громкий хохот зрителей в «Фулгоре». Этот смех удивлял меня. Я не видел ничего смешного. Я переживал за персонажей. И почувствовал огромное облегчение, когда в следующем фильме с ними все было снова в порядке.

Почему же зрители так хохотали? Может быть, потому что все это случилось с Лаурелом и Харди, а не с ними? Надо будет спросить об этом у шимпанзе.

В детстве я думал, что жизнь клоуна — идеальное существование, лучше не придумаешь. И понимал, что сам в клоуны не гожусь из-за собственной робости. Моя робость была внутри, другие люди про нее не знали. Я думаю, моя застенчивость была оборотной стороной повышенного самосознания, что является разновидностью эготизма. Я же считал причиной недостаточную уверенность в себе, особенно в отношении своей наружности. Удивительно, что по прошествии многих лет я узнал, что большинство моих знакомых находили меня весьма привлекательным. Жаль, что я не знал этого раньше. Мне бы это доставило удовольствие. На съемочной площадке я абсолютно раскован, но за ее пределами все время живу с ощущением, что у меня на носу прыщ или что-то вроде того.

Перед началом съемок «Клоунов» я подумал: а что, клоуны по-прежнему смешат людей? Изменились ли зрители? В моем детстве людей легко было рассмешить. То, над чем мы животики надрывали от смеха, сегодня не вызвало бы даже улыбки, а то, к чему относились серьезно, теперь кажется ужасно смешным. Тогда никто не осмелился бы смеяться над немецким офицером, гордо шествующим в шинели, волочащейся по земле, что можно видеть в «Клоунах».

Я легко ассоциирую себя с клоуном, который бежит из Дома престарелых. Он умирает смеясь. Я бы тоже выбрал такую смерть. Хороший конец: умереть от смеха, глядя на клоунов в цирке.

Меня удивило, что некоторым клоунам не понравилось то, что в результате получилось, мой реалистический взгляд на вещи они расценили как пессимистический, не согласившись с предсказанием заката цирка и клоунского искусства. Все правильно, только я ничего не предсказывал. Не сомневаюсь, что это уже произошло. Хотя никто в мире не любит цирк и клоунов больше меня! Все говорит о том, что в этом мире угадать реакцию на свои слова и действия невозможно.

В «Риме» мне хотелось показать: под современным городом находится древний Рим. Он так близко! Я всегда помню об этом, и эта мысль заставляет мое сердце биться сильнее. Только задумайтесь: попасть в пробку у Колизея! Рим — самая грандиозная съемочная площадка в мире.

Любые земляные работы в Риме, вероятнее всего, перейдут в археологические раскопки. Так, прокладывая метро, наткнулись на целое здание, и археологи пытались, по возможности, уберечь все, что было можно. Конечно, ничто не сохранилось в таком прекрасном состоянии, как хозяйство, раскопанное в «Риме». Как часто бывает, этот образ пришел ко мне во сне.

Мне снилось, что я заключен в темнице глубоко под Римом и слышу нездешние голоса, доносящиеся из-за стен: «Мы — древние римляне. Мы все еще здесь».

Проснувшись, я вспомнил виденный в детстве голливудский фильм «Она» по книге Г.Райдера Хаггарда[3]. Фильм так меня потряс, что я прочитал роман. Лежа, я размышлял, возможно ли, чтобы где-то под Римом случилось нечто подобное: сохранилось бы, к примеру, жилище одной семьи — в идеальном состоянии, герметично замурованное на протяжении веков. Даже те находки археологов, которые дошли до нас, выглядят такими необычными, что нелегко вообразить, чем они были для людей своего времени.

Я представляю, как вхожу в прекрасно сохранившийся римский дом I века нашей эры, вхожу как один из жильцов. Но стоит мне открыть герметично пригнанные двери комнат, как все под воздействием долго сдерживаемых разрушительных сил рассыпается перед моим огорченным взором. Статуи и фрески обращаются в пыль за минуты, вместившие в себя два тысячелетия.

Римское метро — отличная съемочная площадка. Это не только наиболее подходящее для съемок место, оно еще таинственное и страшное.

Сцена, происходящая в варьете в «Риме», иллюстрирует мое убеждение: то, что происходит в зрительном зале, всегда интереснее, чем само представление. В театре в этот момент сосредоточен весь мир. В этом смысл театра. Зрелище так захватывает тебя, что, выйдя на улицу, ты словно попадаешь в незнакомую среду, и именно она воспринимается как нереальная.

Ближе к концу фильма есть эпизод, в котором одна женщина срывается с места и убегает. В моем воображении она бежит за помощью: в охваченном пламенем доме, куда только что попала бомба, остались ее дети. Стоящие поодаль мужчины, в которых на первый взгляд нет ничего героического, бросаются ей на помощь. Они совсем не похожи на людей, ведущих полезную, осмысленную жизнь, наверное, они из тех, кто слоняется без дела, всегда готовый подраться, словом, из хулиганов — без царя в голове и надежд на хорошее будущее. Но вот случилась беда, и они, рискуя жизнью, бросаются в горящий дом, чтобы спасти детей. Они поступают так не колеблясь. Им не надо думать — срабатывает рефлекс. Точно так же они, стоя на углу, смотрят вслед молодым женщинам. В них нет ничего героического, пока не происходит нечто, что требует героизма. В повседневной жизни непонятно, кто герой, а кто — нет. Человек до поры до времени не знает, на что способен. Он может только надеяться.

Снимая «Рим», я спросил у Анны Маньяни, не хотела бы она появиться в фильме на короткое мгновение. Я знал, что она очень больна, но знал также, что она не может жить без работы.

— Кто еще будет в кадре? — спросила она.

— Твоя роль продлится не больше минуты, — пояснил я.

— Кто еще будет в кадре? — повторила она. — Я никогда не соглашаюсь играть, пока не узнаю, кто мой партнер.

— Я, — ответил я, не задумываясь.

Из ее молчания я заключил, что она согласна. Если ее что-то не устраивало, она никогда не молчала.

В конце фильма мы встречаемся ночью у дверей ее дома. Маньяни была ночным созданием: она спала до обеда и кружила по городу до утра. Добрый дух голодных бездомных римских кошек, она обычно кормила их перед рассветом. Я занимался не своим обычным делом и подшучивал над собой.

«Можно задать тебе вопрос?» — в завершение говорю я, а она отвечает: «Чао, иди спать», — и скрывается за дверью.

---

[3] Генри Райдер Хаггард (1856—1925) — английский писатель и публицист; писал преимущественно приключенческие и исторические романы. Роман «Она» был экранизирован несколько раз. Вероятно, Феллини имеет в виду фильм Ирвина Пичела и Лэнсина Холдена 1935 года.

Это «Чао, иди спать», сказанное мне, — последнее, что Маньяни произнесла в кино. Вскоре она умерла.

У людей, живущих сразу в нескольких городах, странах, всегда есть где-нибудь маленькое местечко, которому принадлежит частичка их сердца. Мое же сердце целиком в одном месте — в Риме. Можно было бы сказать, что какая-то часть меня принадлежит Римини, но я так не считаю. Римини я взял с собой, тот Римини, который помню. Думаю, те люди, что живут там теперь, имей они возможность заглянуть мне в душу, не узнали бы в ней свой город. «Амаркорд» — путешествие в мир воспоминаний.

Я не люблю возвращаться в Римини. Когда бы я ни приехал, меня всегда осаждают призраки. Реальность борется с миром моего воображения. Для меня настоящий Римини — тот, что запечатлен в моем сознании. Я мог бы снимать «Амаркорд» в Римини, но я не хотел этого. Тот Римини, что я мог воссоздать, был ближе к реальности моих воспоминаний. Чего бы я добился, отправившись со всей группой в Римини? Память еще не всё. Я понял, что жизнь, о которой я рассказал, более реальна, чем та, которую я на самом деле прожил.

Была и чисто практическая причина, по которой я не хотел, чтобы «Амаркорд» считали автобиографическим фильмом. Иначе горожане, по-прежнему жившие в Римини, непременно начали бы узнавать в персонажах себя или своих знакомых. Они узнают даже то, чего не было. Ведь я часто изменял характеры, подчеркивал их слабости, подшучивал над ними, приписывал им черты, взятые у других реальных или вымышленных персонажей. А затем создавал ситуации, в которых мои герои действовали в соответствии со своими новыми характерами, совершая поступки, которые никогда бы не совершили их прототипы. Таким образом, я мог бы обидеть живущих и ныне людей из моего детства, а этого я не хотел. В роли Градиски, которая когда-то являлась для меня идеалом зрелой женственности и чувственности, я хотел видеть Сандру Мило, но она в очередной раз решила уйти из кино. В свое время я уговорил ее сняться в «8 ½», но теперь мне не повезло, и я предложил роль Магали Ноэль.

Магали с радостью согласилась вновь со мной работать. Она одна из самых покладистых актрис, которых я знаю. В одной сцене, которая в результате была вырезана, я попросил ее обнажить грудь, и она сделала это, не колеблясь. Мне пришлось также вырезать ее любимую сцену, и я не уверен, что она мне это простила, только надеюсь, что простила. Действие происходит у местного кинотеатра поздно вечером. Камера медленно движется, пока не достигает Градиски, стоящей рядом с афишей, на которой изображен Гари Купер. Градиска с обожанием взирает на героя своих грез, полируя ногти. Такого мужчину полюбила бы каждая женщина. Мне пришлось пожертвовать этими кадрами. В них Градиска становилась главным персонажем, но картина была все же не о ней.

Когда я спросил Магали, понравился ли ей фильм, она закусила губу и храбро попыталась улыбнуться, но покрасневшие глаза выдавали, что она переживала на самом деле.

На протяжении многих лет я время от времени вспоминал о Градиске и задумывался, как сложилась ее судьба. Я помнил тот сияющий взгляд, когда она покидала Римини с новым мужем в надежде на новую жизнь. Она была так счастлива, что обрела наконец спутника жизни.

Однажды, когда я ехал на автомобиле по Италии, я увидел указатель с названием местечка, где, как мне говорили, жила Градиска. Я не помнил фамилию ее мужа, шансов найти ее практически не было, но искушение было слишком велико. Заметив старую женщину, развешивающую белье, я вылез из машины и сказал, что разыскиваю Градиску. Женщина как-то странно посмотрела на меня и спросила с подозрительным видом:

— А зачем она вам?

— Я ищу ее, потому что я ее друг, — ответил я.

— Градиска — это я, — сказала старуха.

Продолжение следует

Перевод с английского В.Бернацкой

Рисунок Федерико Феллини

FilmBOX
www.filmbox.ru

Банк данных актеров, актрис, фотомоделей, детей, съемочных групп в сети Интернет.

Максимально удобный ресурс для режиссеров, продюсеров, ассистентов режиссеров, рекламных агентств, фотографов и др., доступный 24 часа в сутки.

Участники:

- Профессиональные актеры и актрисы
- Непрофессиональные актеры и актрисы
- Фотомодели
- Дети
- Съемочная группа *(операторы, художники - постановщики, звукорежиссеры, гримеры и др.)*

Пользователи:

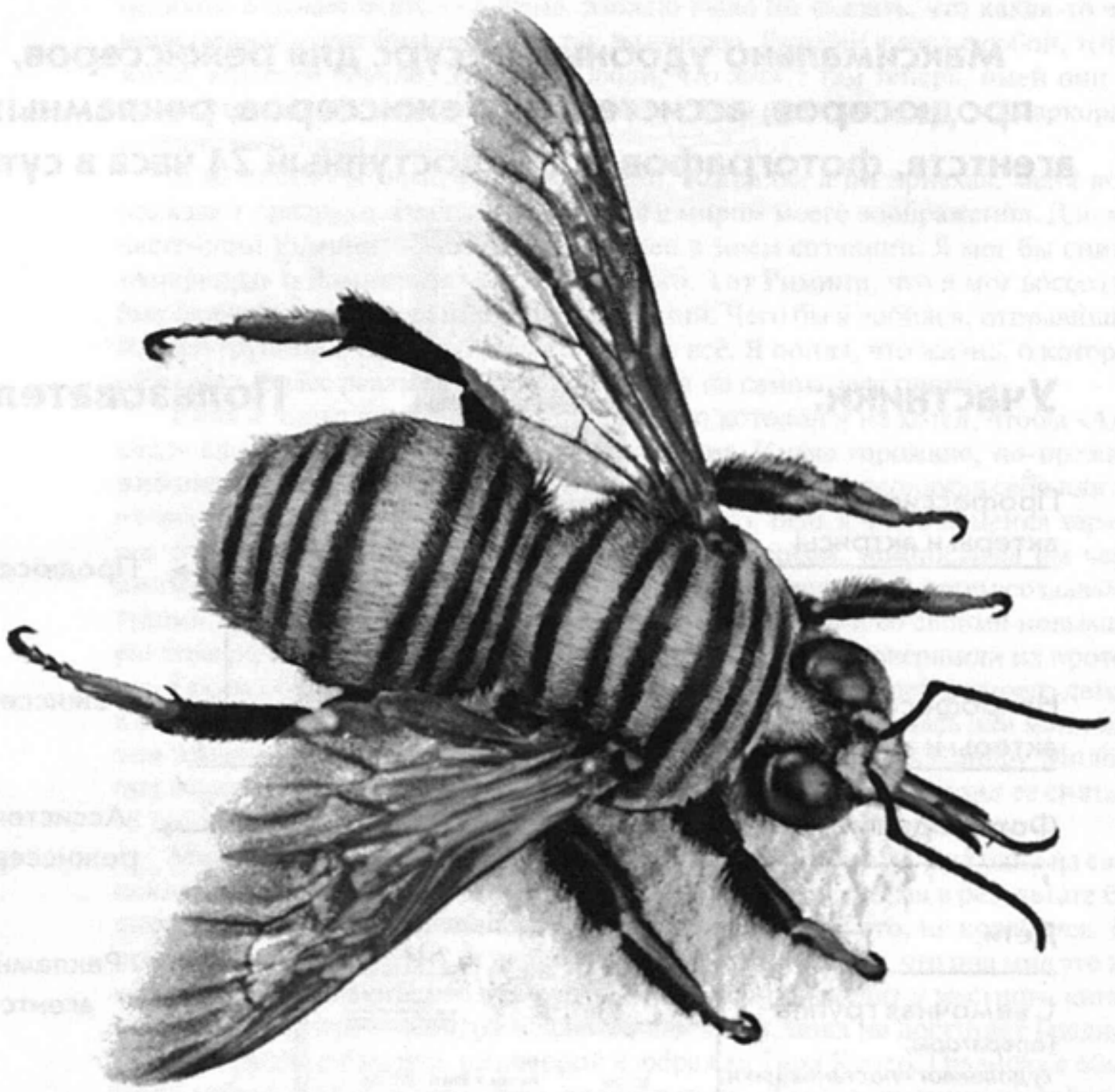
- Продюсеры
- Режиссеры
- Ассистенты режиссеров
- Рекламные агентства
- Фотографы

Создание персональных страниц для участников сайта на русском и английском языках.

Возможность заключения творческих контрактов между пользователями и участниками сайта напрямую.

Россия, Москва, м. «Белорусская» (кольцевая), ул. Лесная, 43, офис 233
Тел.: (095) 978 63 93, Тел./факс: (095) 978 63 97
www.filmbox.ru
E-mail: for@filmbox.ru

*** Компакт диск с демонстрационной версией сайта можно БЕСПЛАТНО получить по Вашему запросу.**



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

S U M M A R Y

Valentin Kurbatov
And the boat is going further...
Review of the documentary ALL HAS IT'S HIGH TIME, a portrayal of an outstanding writer Victor Astafiev, made by Irina Kalinina and Mikhail Litvyakov (Russia).

Nina Tsyrkun
Far away from Hiroshima
Vienna International Film Festival (2001) and Nobuhiro Suwa's H STORY (Japan—Germany).

Dmitry Saveliev
Flowers of life/evil
Torino International Film Festival (2001) and Waleska Griesbach's MY STAR (Austria—Germany).

Ekaterina Barabash
Nicknamed April

Evgeny Gusyatinsky
Diamonds in the sky
Continuation of discussion on Konstantin Murzenko's APRIL (beginning see in IK, 2001, №1).

Andrey Dmitriev
Trembling and grumble
A noted young writer reflects the changes in social consciousness after the tragedy of September 11.

Zara Abdullaeva
Fantastic realism
Essay about paradoxes of fashion in literature.

Larisa Malyukova
Ivan Maksimov, a personage of animation
Portrayal of a well-known Russian animator.

Kim Ki Duk
Violence is concentrated pain
Exclusive interview with one of the most scandalous Korean director.

Elena Stishova
Youth is always right
Kiev International Film Festival MOLODOST' (2001).

Alexey Uchitel:
«Being compared we fail»
President of the jury of VGIK Film festival comments the program.

«Out-of-size» films in the epoch of depression
Future critics, students of VGIK, cover the competition of VGIK festival.

Alexey Munipov
The red laughter
A young critic illustrates his reflections on violence in new Japanese cinema by examples from Kinji Fukasaku's film BATTLE ROYALE, distributed in Russia.

Marina Adamovich
«Don't condescend «the moments»...»
Critic compares thrillers about two great spies: Shtirlits and James Bond.

Valery Fomin
Islands of culture
Article about CULTURE, TV channel.

Chitti
Rules of using chat, or About pure affect of communication
Web-experience of a known philosopher who took pseudonym Chitti.

Alexander Mitta
Optimum temperature is 39'9°!
Mainstream director comments his work on popular serial THE FRONTIER. TAIGA ROMANCE.

Sergey Miroshnichenko
Mystery of document
A well-known director reflects new aesthetics of documentary.

Evgenia Lisovskaya
Graduates on the eve of the war
VGIK before 1941: memoirs and caricatures of the former student.

Sergey Medynsky
Kilometers of memory
A noted cameraman recollects VGIK of 1945—1950.

Federico Fellini, Charlotte Chandler
My trick is filmmaking
Next installment of excerpts from the book I, FELLINI.

15
-7 APR 2002
510452

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 24.01.02. Подп. к печати 19.02.02
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,20
Заказ 78. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

РОССИЙСКАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
2002 Г.
ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

«Остров»

Режиссер Ким Ки Дук

О фильме читайте в рубрике «Имена»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, М.ДРОЗДОВОЙ, Д.КОММА, В.КУРБАТОВА, Е.КУТЛОВСКОЙ, А.ЛУНГИНА, П.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, Н.СИРИВЛИ, О.СУРКОВОЙ, Е.ТАРХАНОВОЙ, А.ТИМОФЕЕВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Рождение постсоветской мифологии. Павел Лунгин снимает фильм «Олигарх»

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО» Джоэла Коэна
«ВИДОК» Питофа
«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТРУПА» Жан-Жака Бенекса
«ДЕТСКАЯ ИГРА» Лорана Тюэля
«ДЫХАНИЕ» («БЕЗ УДЕРЖУ») Дамьена Одуля

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЕЛЕНА МОРОЗОВА
АКТАН АБДЫКАЛЫКОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Новая социальность восточного кино
Кино и киберпространство
Фильмы-изгои российской кинотусовки

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДМИТРИЙ ДОЛИНИН
ФРАНСУА ОЗОН

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Хроники Тарковского. «Зеркало»
Памяти Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Федерико Феллини. ВОСПОМИНАНИЯ
А.Зельдович, О.Радзинский, В.Сорокин. CASHFIRE
П.Чухрай. ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

2002